

Actas

**XIII Jornadas Nacionales
de Literatura Francesa
y Francófono**

Enfoques Críticos

Sobre Literatura Francesa y Francófono

***Actas. XIII Jornadas Nacionales
de Literatura Francesa y Francófona***

Enfoques Críticos sobre Literatura Francesa



**Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación**

A. A. P. L. F. F

**Association Argentine de Professeurs
de Littérature Française Francophone**

2003 / La Plata / Argentina

ISBN 950-34-0208-5

Diseño de tapa y Diagramación:

DCV Alejandra Gaudio

agaudio@huma.fahce.unlp.edu.ar

Secretaría de Extensión Universitaria.

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Universidad Nacional de La Plata.

29-4-55

**Actas. XIII Jornadas Nacionales
de Literatura Francesa y Francófona
Enfoques Críticos sobre Literatura Francesa**

FFH 205
352.339

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

A.A.P.L.F.F
Association Argentine de Professeurs
de Littérature Française Francophone

La publicación de estas Actas se realizó gracias a la
colaboración de:

- Autoridades de la Facultad de Humanidades
y Ciencias de la Educación
- Municipalidad de La Plata
- Fundación de la Facultad de Humanidades
y Ciencias de la Educación.

Autoridades de la Universidad Nacional de La Plata

Presidente: Ingeniero Luis J. Lima
Vicepresidente: Dr. Alberto Dibbern
Secretario General: Dr. Guillermo Tamarit
Secretaria Académica: Dra. Ana María
González de Tobía

Autoridades de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decano: Prof. Guillermo Obiols
Vicedecana: Prof. Adriana Boffi
Secretario Académico: Prof. Gonzalo de
Amézola
Secretario de Extensión Universitaria:
Prof. Carlos Carballo
Secretaria de Posgrado: Dra. Amalia Eguía
Secretaria de Investigación: Prof. Silvia Mallo

Autoridades de la Asociación de Profesores de Literatura Francesa y Francófona

Presidente: Prof. Martha Graciela Méndez
Secretaria: Prof. Mónica Martínez Arrieta
Tesorera: Lic. Malvina Salerno
Vocales: Prof. Sonia Yebara
Prof. Teresa Minhot
Prof. Marta Vergara de Díaz
Prof. Margarita Ferrari
Revisor de cuentas: Dr. Paul Guilmot

Presidente Honoraria de las XIII Jornadas:

Dra. Pierina L. Moreau

Comité Académico

Prof. Irma Biojout de Azar
Dra. Ana María González de Tobía
Dra. Pierina Lidia Moreau
Lic. Malvina E. Salerno

Comité Organizador

Prof. Estela Blarduni
Prof. Natalie Gambin
Prof. Maya González Roux
Prof. Marie-France Jamin
Prof. Claudia Moronell
Lic. Malvina Salerno
Analfa Svane
Prof. Isabel Vázquez

Traductoras: Prof. Natalie Gambin

Prof. Isabel Vázquez

Prólogo

Prof. Elena Estela Blarduni

La publicación de las Actas de las ponencias y conferencias pronunciadas durante las XIII Jornadas Nacionales de Literatura Francesa y Francófona llevadas a cabo del 10 al 13 de mayo de 2000 en la ciudad de La Plata, y organizadas por la A.A.P.L.F.F. y la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, constituye la culminación de un evento que para la Comisión Organizadora tuvo un significado especial, dado que por primera vez la ciudad de La Plata y nuestra Facultad fueron elegidas para congregarnos en la cita que mayo a mayo nos reúne en la común pasión por la Literatura Francesa y Francófona.

Durante la ceremonia de la apertura de la Jornada, se escucharon las palabras del Decano de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Prof. Guillermo Obiols, quien reafirmó el impulso que desde su gestión brinda de las Literaturas en Lenguas extranjeras, y particularmente, a la Literatura Francesa. La Presidente de la A.A.P.L.F.F, Prof. Martha Méndez agradeció los

conceptos y dio por inaugurad las sesiones. Cerró el Acto la actuación del Cuarteto de Cuerdas de la Universidad Nacional de La Plata.

Los especialistas invitados del extranjero, el Prof. Dr. Jean Pierre Castellani de la Université de Tours y el Prof. Dr. André Gaulin, de la Université de Laval, pronunciaron sendas Conferencias Plenarias sobre: "Littérature et journalisme: "Les chroniques d'humeur dans la presse française et espagnole" y "Présence de la ville dans le roman québécois".

Agradecemos especialmente al servicio cultural de la Embajada de Francia y a la Delegación en Argentina del Ministerio de Relaciones Internacionales de Québec, que hicieron posible la presencia de estos prestigiosos académicos.

Los temas propuestos para las comunicaciones fueron: Grande ville et province y Le monde classique, además del de Literatura Francesa comparada con Literatura Hispanoamericana, Argentina o Española; que siempre se incluye. Las ponencias presentadas por los expositores se distribuyeron equitativamente entre las opciones temáticas elegidas.

Cabe mencionar que recibimos con especial beneplácito las respuesta participativa de colegas que desde su especialidad en otras Literaturas o en Teoría, expusieron temas de Comparada.

Asimismo, nos pareció alentador el número de expositores en las "Mesas Jóvenes", ya que su presencia asegura la continuidad académica, tan necesaria y deseable en la vida universitaria.

Respecto de las épocas a que pertenecen los autores elegidos, como viene sucediendo en las Jornadas, en

los tres temas propuestos se trató mayoritariamente sobre autores del Siglo XX, a los que siguieron en forma inversamente proporcional el Siglo XIX, el Siglo Clásico, y en último lugar el Renacimiento y la Edad Media.

Una vez más, nuestro especial reconocimiento a las autoridades de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, a la Fundación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, a la Municipalidad de La Plata y a todos aquellos sin cuya colaboración hubiera sido imposible la realización de las Jornadas y la publicación de estas Actas.

La Plata, junio de 2001.-

1. Conferencias Plenarias

Littérature et journalisme: les chroniques d'humeur dans la presse française et espagnole

Jean-Pierre Castellani

Professeur, Université de Tours, France

La presse écrite, telle que nous la connaissons en Occident depuis le XVIII^{ème} siècle environ, est, depuis sa naissance, étroitement liée au livre, c'est-à-dire à l'imprimerie, et plus généralement à l'édition et à ce que l'on peut appeler le support papier. C'est pourquoi il est normal que, depuis toujours, le discours journalistique soit issu, dépendant et imprégné de ses origines littéraires et, par nature, associé à l'évolution de l'écrit.

Un des grands enjeux des médias écrits, aujourd'hui, est précisément le passage de la page imprimée et rédigée de façon soignée, à un écran qui est régi par le langage de l'informatique et qui, forcément, implique une écriture de même qu'une lecture tout-à-fait différente. Jusqu'à l'apparition encore récente mais pas encore dominante (pendant combien de temps encore?) de la presse sur internet, qui met en place un type de discours plus attaché à la transmission d'une information sèche qu'à la mise en forme traditionnelle, la presse écrite, et les organes quotidiens qui en sont le fleuron, ont vu cohabiter, dans leur espace imprimé, des textes purement ou essentiellement informatifs et des textes parallèles à cette communication des faits de l'actualité, dont les prétentions sont avant tout littéraires. L'équilibre, le dosage ou l'harmonie entre ces deux genres d'écriture ont souvent été difficiles à obtenir.

La tension entre un journalisme dont la mission centrale est de raconter la réalité historique de façon objective, exhaustive et rigoureuse et une littérature qui la commente d'une manière subjective, fragmentaire et libre existe depuis l'apparition des premiers organes de presse et n'a fait que s'accroître jusqu'à l'époque contemporaine.

Il s'agit, en fait, de la séparation si controversée entre l'information et le commentaire, entre les nouvelles et l'opinion, entre une presse populaire préoccupée par la recherche de faits sensationnels et une presse de qualité plus soucieuse d'offrir à ses lecteurs des analyses sérieuses.

Parmi les nombreuses formes que peut prendre cette présence de la littérature dans les médias écrits, la chronique d'humeur, la fameuse *columna* en espagnol, est peut-être la plus représentative et elle mérite, pour cette raison, que l'on s'y attarde un peu pour en saisir les principales caractéristiques.

Dans l'architecture générale d'un journal moderne, quel que soit son format, la chronique ou billet d'humeur qui n'est pas exactement du même ordre stylistique et journalistique que l'éditorial beaucoup plus argumentatif, ou le compte-rendu plus critique ou la dépêche tout simplement témoignage direct des faits racontés ou observés, ou même la tribune libre qui présente le point de vue d'une personnalité connue et reconnue, étrangère au journal, offrent au lecteur un texte marginal, indépendant, libéré de toutes les lois du discours informatif.

C'est pourquoi cette chronique apparaît la plupart du temps à l'intérieur d'un cadre ou d'un encadré qui la limite certes dans l'espace de la page, de façon systématique mais la met aussi en valeur, la détache du reste des autres articles. C'est un texte marginal au double sens du terme dans la mesure où il est placé très souvent aux marges de la page, dans un coin à gauche ou à droite, en haut ou en bas, et où il transmet un discours qui rompt avec le ton de ses voisins. Il s'agit d'un endroit stratégique car on sait, par toutes les études scientifiques, que la lecture d'un journal, surtout un quotidien, suit un parcours balisé par ce que

l'on appelle le Centre d'Impact Visuel qui va de droite à gauche dans un premier contact extérieur, avant de lire ensuite de gauche à droite, du moins dans nos alphabets occidentaux. Ce qui explique qu'un grand nombre d'encarts publicitaires se trouvent précisément en pleine page de droite et que les chroniqueurs exigent ou espèrent que leur texte occupera un de ces emplacements privilégiés.

De plus, cette chronique comporte toujours, de manière spectaculaire, la signature de son auteur soit en son haut, soit en son bas, accompagnée souvent d'une photo ou d'un dessin de son visage. Cette présence d'une individualité bien marquée et signalée, plus que pour les autres contributions du journal, associe ce type de texte à un tableau de peinture ou à un générique de film, comme une affirmation péremptoire d'autorité, qui établit de cette manière une relation étroite et personnelle avec le lecteur. Celui-ci va retrouver chaque fois cet auteur comme on écoute, avec attention et affection même, la voix d'un homme de radio qui nous accompagne amicalement dans notre vie quotidienne. Une relation individuelle s'engage alors, faite de connivence, et d'identification, comme cela se passe rarement dans le cas des autres articles d'un journal.

On peut déceler des rapports entre un « moi » émetteur prédominant, conscient de son pouvoir de séduction, d'influence ou de persuasion et un « moi » récepteur complice. Entre eux, à la différence du pacte autobiographique qui, dans le champ littéraire, est souvent ambigu, se nouent des lignes et des signes de complicité qui transforment le chroniqueur en une espèce d'ami, de confident, de porte-parole talentueux des propres sentiments ou réactions épidermiques du lecteur, heureux, satisfait ou conforté de voir ses propres réactions formulées par quelqu'un d'extérieur à lui et aurolé du prestige de l'écrit. La présence obligatoire de la première personne grammaticale n'est pas du même ressort que dans les reportages des envoyés spéciaux, où elle est garante de l'authenticité du témoignage, elle est ici inhérente au genre, elle proclame un « moi » dictatorial, et par conséquent éventuellement ou nécessairement injuste, ou agressif, voire faux. Le but n'est pas tant d'informer que de persuader par une rhétorique qui cherche la prise de conscience du lecteur, interpellé brutalement par une accumulation

d'arguments et par la richesse d'un style très travaillé et personnel. La toute puissance du « moi » du chroniqueur/écrivain explique que la chronique repose, tant chez son rédacteur que chez son lecteur, sur des sentiments qui ne sont jamais neutres : bonheur, plénitude, engagement, ou alors, et plus souvent, colère, dérision, ironie, désenchantement, ras-le-bol.

La chronique est, de ce fait, un genre totalement libre de sa thématique, elle peut et doit aborder tous les sujets, sans restriction ni censure ni préjugés, dans les domaines politiques, économiques, culturels, religieux, sportifs, nationaux ou internationaux. La seule limite, mais nous avons vu que c'était aussi un atout, est celle du nombre de lignes, qui est immuable. Elle ne peut être ni plus longue ni plus courte et présente une forme identique quelle que soit l'actualité du jour. Elle repose sur un plaisir de lecture attendu, attentif, urgent, à tel point que les études d'habitude de lecture montrent que les chroniques les plus célèbres sont lues en premier, après une rapide consultation du sommaire ou de la « une » dont les informations sont la plupart du temps déjà connues d'un lecteur sur-informé par les radios et les télévisions, qui découvre de moins en moins de nouvelles au sens strict du terme dans la presse écrite. Si par malheur la chronique ne correspond plus aux goûts de ce lecteur, elle est très vite abandonnée et rejetée.

Autrement dit, on cherche la chronique écrite comme on guette l'ami que l'on rencontre tous les matins au comptoir du bar ou dans la conversation sur les lieux de travail.

Les médias espagnols ont toujours été très proches à la fois, pour les journaux écrits, de la littérature par leur goût pour l'expression d'opinions et de commentaires à côté de l'information, par exemple le grand quotidien *A.B.C* a longtemps consacré sa « Troisième page » à la collaboration d'un intellectuel prestigieux, et pour les radios ou télévision de la « tertulia », conversation à bâtons rompus entre différents journalistes, qui tient plus des dialogues chaotiques dans un bistrot que d'une analyse froide et rationnelle de l'actualité du jour.

Mais ce qui nous intéresse aujourd'hui c'est un aspect particulier de cette veine littéraire dans la presse, il s'agit de la pratique de la chronique bien nommée «d'humeur», la *columna* qui a donné naissance au *columnismo*, mot intraduisible en français, qui correspond à l'exercice systématique et réussi de ce genre d'article. Depuis Larra et Clarín au XIX^{ème} siècle, écrivains reconnus pour leurs articles personnels et souvent polémiques, qui font partie intégrante de leur oeuvre et sont étudiés comme tels, jusqu'à Francisco Umbral, un des maîtres actuels du genre, la presse écrite espagnole a toujours aimé donner la parole à des chroniqueurs.

Ces derniers apportent, à côté d'un discours de plus en plus froid, déshumanisé, objectif, synthétique, qui repose sur la raison, une autre forme d'écriture fondée sur l'analyse individuelle, sur le travail des mots et du langage, dominée donc par la passion, l'ironie, la bonne ou la mauvaise humeur, l'insolence, certains préjugés, le refus de la langue de bois.

Dans une chronique quotidienne qu'il publie depuis plus de 30 ans, successivement dans des quotidiens de qualité comme *El País*, *Diario 16* ou *El Mundo*, Umbral présente une implacable mise en pièce de la société contemporaine, une sorte de nouveau *Ruedo Ibérico*. Loin de tout discours officiel ou simplement informatif, l'ironie fragmente la réalité, elle introduit le doute, elle ne veut pas être neutre, elle brise les simulacres de l'ordre, du respect ou de la décence, du politiquement correct, elle porte sur la société du temps un regard corrosif. Elle sanctionne, sépare, dénonce, il y a du moraliste dans ce genre d'articles. Il ne s'agit pas de décrire la réalité mais plutôt d'écrire à partir de cette réalité, de la transformer par l'écriture dont on joue. Actuellement cette chronique paraît tous les jours, onze mois sur douze, dans *El Mundo*, en dernière page, en haut, à droite. De nombreux lecteurs commencent même leur parcours de lecture par elle. Même ceux qui ne partagent pas les idées du chroniqueur ou sont irrités par la personnalité de l'individu, reconnaissent qu'ils lisent ce texte quotidien comme une espèce de gymnastique bienfaisante en opposition au discours convenu de l'ensemble des médias, surtout audiovisuels. Ces centaines,

de chroniques composent un portrait très lucide et critique de la réalité espagnole, elles seront, demain, une source de reconstitution très précieuse de la société de ce temps.

Outre Umbral, on trouve dans la presse quotidienne d'autres cas de chroniqueurs du même genre. Par exemple, pour ceux qui publient avec un rythme quotidien, on peut citer, parmi les meilleurs, Manuel Alcántara dans *Sur*, chronique poétique reprise par toute une chaîne de journaux régionaux, et donc très lue, ou Antonio Gala, célèbre romancier qui donne un billet critique dans *El Mundo*, ou Jaime Campany dont la glose politique ravit les lecteurs habituels de *A.B.C.* Avec une périodicité hebdomadaire on peut citer d'autres *columnas* très appréciées des lecteurs de *El País*: celle de Rosa Montero, Manuel Vicent, Juan José Millás, Antonio Muñoz Molina ou de Manuel Vázquez Montalbán qui occupent toutes une place de choix dans la dernière page du premier quotidien espagnol. On peut remarquer que ce sont tous, par ailleurs, des écrivains de renom dont les chroniques sont d'ailleurs reprises, plus tard, dans des volumes d'anthologies. Elles confirment les liens étroits entre ce type de discours de presse et l'activité littéraire à proprement parler.

En définitive, il n'existe guère de frontière entre ces textes présentés dans des journaux et ayant de ce fait un statut associé à la presse, et des textes appartenant à la création littéraire de fiction comme les journaux intimes, les romans lyriques ou fantastiques, les récits autobiographiques. Ils constituent un territoire hybride entre poétique et politique, autrement dit entre littérature et journalisme.

On retrouve une pratique semblable dans la presse française traditionnellement portée à l'expression d'opinions indépendantes depuis le célèbre «J'accuse» de Zola dans *L'Aurore* en 1898. Les quotidiens de qualité ont toujours eu le souci de présenter ce genre de pensée à côté de leurs informations prétendument objectives.

Le Monde dont on connaît la volonté farouche de rigueur et d'impartialité,

Il a offert, pendant longtemps, à ses lecteurs, en première page, un billet d'humeur signé par Robert Escarpit qui reste un modèle d'impertinence, de concision et d'humour. En quelques lignes, chaque jour, Escarpit exprimait un point de vue ironique qui contrastait dans une «Une» à l'époque d'une grande austérité formelle et sémantique. De nos jours c'est le dessin de Plantu qui apporte à la première page du *Monde* cet irrespect toujours bien apprécié par le lecteur français.

De son côté *Le Figaro* s'est inscrit, dès sa création en 1866, dans la lignée critique du personnage de Beaumarchais dont il s'inspire dans son titre: c'est ainsi que, pendant longtemps, le billet d'André Frossart et la caricature de Jacques Faizant ont fourni à la «Une» de ce journal, par ailleurs conservateur, une dose d'impertinence bienvenue.

Récemment *Le Monde* a présenté diverses chroniques de ce genre: pendant plusieurs années Daniel Schneiderman a donné chaque jour un billet d'humeur qui a pris la suite de celui que signait naguère Claude Sarraute à la même place, c'est-à-dire un encadré en dernière page, en haut à gauche, à quoi renvoyait un autre encadré au même endroit mais à la page précédente, dans une sorte d'écho interne qui s'établit encore aujourd'hui entre les chroniques de Pierre Georges et celle de Luc Rosenweig, en fond de parcours de lecture. Dans tous les cas, le texte est court, il ne varie jamais dans sa taille, ce qui est le propre de ce type de chronique, caractéristique qui accentue le rapport systématique avec le lecteur qui sait où la trouver et quel aspect extérieur elle aura. Outre un emplacement familier, la complicité se fonde aussi sur un temps de lecture identique à chaque rencontre, car il s'agit bien de cela, d'un rendez-vous quotidien.

La presse française présente ainsi tout un ensemble de billets qui peuvent apparaître sous différents intitulés: «Au jour le jour», «Au fil des jours», «Ma semaine», «Carnets» etc...Souvent le simple encadré leur donne ce statut de chronique d'humeur, à la signature indépendante proclamée, à l'opposé de l'éditorial qui, dans son anonymat, engage l'ensemble du journal. Alain Duhamel,

dans un commentaire plutôt politique, Bernard Pivot, dans un registre plus littéraire, Philippe Bouvard plus caustique, Bernard-Henry Lévy plus idéologique, apportent, dans des organes de presse très différents, de *France-Soir* au *Journal du Dimanche* en passant par *Libération*, cette touche de journalisme littéraire dans la mesure où leurs textes sont, avant tout, des exercices de style, un travail d'écriture, un jeu avec les mots, un plaisir de création verbale: à cet égard la verdeur du vocabulaire de Claude Sarraute constitua à elle seule un événement dans l'histoire de l'écriture de l'institution qu'est *Le Monde*.

Un des cas les plus exemplaires est, de nos jours, celui d'Alain Rémond avec sa chronique de télévision «Mon oeil» dans l'hebdomadaire culturel *Télérama*. Conçu au départ comme un simple commentaire critique, au sens normal du terme, des programmes présentés à la télévision au cours de la semaine, cette chronique qui occupe une pleine page est devenue une des sections les plus prisées, et lues en premier, par un public cultivé extrêmement exigeant. Depuis plus de vingt ans elle est plébiscitée et arrive en tête de tous les «vu-lu» qui sont les études sur les us et coutumes des lecteurs. A tel point qu'une polémique est née, en 1999, quand la direction de l'hebdomadaire a décidé de la changer de place et de lui en accorder une fixe qu'elle n'avait pas auparavant. Désormais, l'article d'Alain Rémond paraît systématiquement à la dernière page rédactionnelle du journal, ce qui dans un format de «news» correspond à un lieu stratégique puisque les deux dernières pages du cahier sont occupées par de la publicité. Cette situation, loin de la repousser ou de l'enfermer dans un ghetto et d'en limiter ainsi l'influence, donne à la chronique une sorte de privilège dans la relation visuelle et thématique avec le lecteur. De nombreux lecteurs s'étaient plaints de devoir chercher chaque semaine leur chronique préférée selon les caprices de la mise en page. D'autres ont estimé que ce billet d'humeur ne méritait pas ce traitement de faveur assez singulier, au détriment de l'information que ce journal est censé donner sur les programmes de la semaine. Les annonceurs, eux, ont bien saisi son importance puisqu'ils demandent en priorité la «troisième de couverture», c'est-à-dire la page de publicité qui fait face à la chronique de Rémond.

Il est aussi significatif que ce soit, comme pour *Le Monde* ou *Libération*, l'espace consacré à la télévision, média particulièrement conservateur dans le domaine de l'information, qui donne la parole aux discours les plus ironiques, voire iconoclastes, jamais complaisants. Ne voyons pas là une sorte de revanche de la presse écrite qui porterait un regard féroce et destructeur sur son concurrent le plus direct mais plutôt le reflet des rapports de fascination et de répulsion qui se tissent entre les consommateurs et la célèbre lucarne. Les téléspectateurs passifs du soir retrouvent le lendemain ou les jours suivants, avec plaisir, la critique féroce de ce qu'ils ont vu à la télévision. La rubrique télévision de Philippe Lançon dans *Libération* est, à cet égard, remarquable dans la mesure où elle décortique sans complaisance les programmes les plus regardés, rejoignant en cela les analyses si appréciées de Daniel Schneiderman à «Arrêt sur image», émission à grand succès où, sur une chaîne de télévision, on décrypte les images de la télévision en chassant les erreurs, les ambiguïtés, les trucages, les manipulations. Il n'est pas neutre que ce soit le chroniqueur du *Monde* qui l'anime en compagnie précisément d'Alain Rémond.

Comme pour Umbral en Espagne, ce qui fait le succès de ces chroniques c'est à la fois leur thématique: un examen ironique de l'actualité politique, culturelle, économique, sportive, plutôt nationale pour établir cette relation d'identification qui lui est nécessaire, et leur rhétorique, essentiellement littéraire au sens propre du terme. Les textes d'Alain Rémond, comme ceux de Umbral en Espagne, sont une véritable fête du langage, une orgie d'énumérations accumulatives, de jeux de mots, de citations, d'expression d'un «moi» individuel, peu soucieux d'objectivité, qui revendique même la possible injustice issue d'un point de vue épidermique, et un scepticisme face à toutes les certitudes, les fausses gloires et les discours convenus. On est loin du journalisme de l'école américaine et on rejoint la tradition du journalisme littéraire fondé sur la polémique, le plaisir de l'écriture ou de la lecture.

Ne nous leurrions pas: ce type de texte est minoritaire dans la presse d'aujourd'hui qui recherche le plus souvent un style direct, spectaculaire, ramassé

mais il n'en constitue pas moins un contrepoint indispensable pour tous les journaux du monde entier si l'on ne veut pas que le discours de presse perde toute originalité et se retrouve réduit à une simple communication aseptisée de données informatives comme on peut les trouver sur les écrans des ordinateurs ou d'Internet.

Présence de la ville dans le roman québécois

André Gaulin

Université Laval, Québec, Canada

«La langue est la vraie patrie des peuples.

C'est peut-être du reste la seule patrie»

Claude Duneton, *La mort de français*,

Plon, Paris, 1999.

«Ma désolée sereine

ma barricadée lointaine

ma poésie les yeux brûlés

tous les matins tu te lèves à cinq heures et demie

dans ma ville et les autres

avec nous par la main d'exister

tu es la reconnue de notre lancinance»

Gaston Miron, *Deux sangs*,

L'Hexagone, Montréal, 1953.

Gaston Miron dit dans l'un de ses beaux vers: «Je n'ai jamais voyagé vers un autre pays que toi, mon pays». En un sens, c'est vrai et très peu narcissique malgré ce que l'on pourrait en penser. Une collègue du Conservatoire Royal de Bruxelles m'a fait découvrir un aspect de la modernité de Nelligan chez qui elle ne voyait pourtant au départ qu'un simple calque de Rimbaud ou Baudelaire.

Dans la même ville et capitale, alors que je donnais quelques conférences à l'Université libre, un autre collègue me laissait à entendre que la représentation de l'espace dans nos imaginaires respectifs devaient peu se ressembler, la Belgique étant un petit pays et le Canada, un territoire d'espaces fous. Et pourtant, dans notre roman, il n'en est rien. Bien au contraire, je me souviens précisément d'avoir donné, par la suite, à l'ULB (Université libre de Bruxelles) un cours où j'avais parlé du micro-espace des romans de l'intérieur, des romans urbains surtout entre 1940 et 1960, romans des espaces fermés, lieux d'étouffement, d'angoisse, d'aliénation... A la fin du cours, c'est un collègue polonais qui était venu me trouver pour me dire les grandes similitudes à faire entre son pays et le mien. Or, dans le cas des deux pays, la Pologne et le Québec, il y avait eu occupation politique et subséquemment une présence vorace du pouvoir religieux.

Je constate avec plaisir que le dialogue se poursuit en Argentine où l'on m'invite à parler de grande ville et province dans notre littérature. Déjà les mots eux-mêmes nous convient à réfléchir sur le substrat des expressions que nous utilisons. Qu'est-ce qu'une grande ville? N'y en a-t-il qu'une qui serait Montréal, encore plus centripète que Paris? Québec, ma capitale et celle de l'Amérique française, est-elle une ville? Et quel sens peut avoir pour moi le mot province si je l'oppose à grande ville? Tout ce qui n'est pas elle, la grande ville, comme on parle égocentriquement de province à partir de Paris ou de Montréal? Quant à moi, j'opposerai plutôt ville et campagne, urbanité et ruralité, vie traditionnelle et vie moderne. Bien évidemment, mon propos prendra en compte ma capitale, la ville de Québec, où commence précisément le roman urbain, en 1934. Si tard diront les uns, si tôt diront celles et ceux qui ont fréquenté nos lettres! Quoi qu'il en soit, j'aurai la modestie de mon point de vue qui s'enracine et dans l'Histoire et dans ma fréquentation du corpus, et qui peut ainsi fonder la pertinence de mon propos.

Pour en finir avec les profégomènes, je trouve honnête de vous dire que ce point de vue qui est le mien restera collé à ce qu'il est convenu d'appeler la sociolittérature. Étant inspiré en cela par Lucien Goldmann et Jean-Charles

Falardeau, tout en croyant bien évidemment que les univers littéraires et sociologiques peuvent demeurer souverains dans leur interdépendance, je me référerai à l'occasion à l'Histoire pour mieux éclairer l'œuvre littéraire. Bien entendu, je crois qu'on peut aller directement à l'œuvre sans passer par une explication qui recourt à ce que Goldmann appelait les homologues. Qu'on se rappelle son explication sur la vision tragique de Pascal et de Racine dans son *Dieu caché* paru en 1956.

C'est pourquoi je crois utile, d'entrée de jeu, dans ce vis-à-vis ruralité / urbanité, de rappeler que déjà en 1921, 56% de la population du Québec vivait en ville. Dès la fin du Régime français, vers 1760, sur une population estimée à environ 80 000 habitants, onze mille personnes vivent déjà dans les villes dont huit mille à Québec, trois mille à Montréal et mille à Trois-Rivières. Selon le titre de l'historien André Lachance, *la Vie urbaine en Nouvelle-France* est très bien constituée. Québec est alors une ville moderne, reliée avec le monde par son immense estuaire, à la fine pointe du progrès. Comment expliquer alors que le roman urbain – sans parler de la littérature tout court – apparaisse si tard sur les bords du Saint-Laurent? Bien des chercheurs, et diversement, ont tenté de répondre à cette question du retard du roman urbain. Et disons-le, nous sommes toujours ici, en cherchant une réponse à cette question, aux confins de la frontière du politique.

Peut-être des chercheurs extérieurs apparaîtront-ils plus crédibles, ou du moins plus neutres. Citons par exemple la professeure Yannick Resch de l'université d'Aix-en Provence qui, dans un article intitulé *Mythologies urbaines*, écrit «Si Montréal fait problème comme ville de fiction, c'est qu'elle a été un espace difficile à conquérir et douloureux à habiter». Dès 1968, le professeur de l'université de Sherbrooke, Antoine Sirois, affirme dans son livre *Montréal dans le roman canadien*: «Le fait que plus de la moitié des romanciers ne peuvent parler de Montréal sans évoquer l'affrontement des races est profondément significatif». Maurice Arguin poussera plus loin l'analyse en 1989 en sous-titrant son livre *Le Roman québécois de 1944 à 1965, Symptômes du colonialisme et*

signes de libération. De toute façon, on pourrait citer ici une infinité de gens dont des écrivains majeurs comme Hubert Aquin, Paul Chamberland, Gaston Miron qui collaborèrent à Parti Pris. On peut d'ailleurs penser que pour échapper à cette analyse, beaucoup d'universitaires se sont adonnés à des études plus formalistes qui les sortait d'une Histoire qui n'en finit pas.

Quoi qu'il en soit, cette approche fondée, si elle ne tombe pas dans le simplisme, laisse de grands points d'ombre. Il faudrait aller plus loin et voir comment ce que l'on a appelé la Conquête dans la langue de l'Autre a déstabilisé toute l'organisation d'une société, décapité ses élites moins celles du clergé, on ne l'a pas assez noté, et infirmé sa langue elle-même encore plus que sa religion. Il se crée alors ici un immense retard civilisationnel; destitution des classes dirigeantes, nouveau codage politique, effondrement de l'économie au profit d'un groupe de marchands anglais, des anciens sujets de Sa majesté, qui revendiquent en leur faveur le roi George III, la religion anglicane protégée par le Serment du Test, la nouvelle langue officielle et tous leurs contacts dans la nouvelle métropole. On peut donc comprendre que la vie culturelle soit ainsi profondément perturbée et la vie littéraire tout à fait secondaire. Dans un tel contexte, la littérature apparaîtra plus d'un demi-siècle plus tard, le plus souvent sous des dehors moralisants (les Satires de Michel Bibaud, par exemple) ou avec des préoccupations utilitaires. On peut penser alors à Etienne Parent, un journaliste et essayiste prolifique. D'ailleurs, notons-le, dans cette société problématique au sens où l'entend Goldmann, l'essai va rester et pour longtemps un genre majeur.

Pour mieux illustrer l'insuffisance, pour ainsi dire, d'une lecture trop collée sur le vécu politique, recourons à un exemple du premier roman important qui se passe en ville, les *Demi-Civilisés*, et qui mériterait qu'on le prenne davantage en compte à cet égard. Il s'agit de celui de Jean-Charles Harvey, paru en 1934, et qui se passe à Québec. Pourquoi ne le retient-on pas généralement au titre d'un roman urbain? Parce qu'il paraîtrait à Québec? Pourtant, Québec est une ville assez importante, siège du Parlement et lieu symbolique

d'une nation française et catholique. Peut-être aussi parce qu'il fut peu lu ayant été retiré par son auteur à la demande du cardinal Villeneuve qui l'a tout simplement et très rapidement mis à l'index: « ce livre est prohibé par le droit commun de l'Eglise. Nous le déclarons tel et le condamnons aussi de Notre propre autorité archiépiscopale. Il est donc défendu, sous peine de faute grave, de le publier, de le lire, de le garder, de le vendre, de le traduire ou de le communiquer aux autres» écrit l'archevêque de Québec dans la *Semaine religieuse* du 25 avril, moins de trois semaines après l'achèvement d'imprimer. C'est le premier ministre libéral Alexandre Taschereau lui-même qui sert d'intermédiaire entre le cardinal et l'auteur pour que ce dernier, aussi journaliste et que son journal vient de renvoyer, fasse amende honorable, sous promesse de retrouver un poste dans la fonction publique. Cet incident en dit long sur le contrôle clérical de nos lettres d'autant plus que Harvey avait déjà eu à se défendre, dès 1922, avec la parution de son roman *Marcel Faure*, où il avait eu le malheur d'évoquer une scène d'amour physique puis d'avoir osé critiquer le système d'éducation, sous le contrôle de clergé. Le romancier avait alors été défendu par l'abbé Camille Roy, de tendance terroiriste, mais protecteur des lettres québécoises.

Mais que disait donc ce roman de Jean-Charles Harvey les *Demi-Civilisés*? Rien en fait pour écrire à sa mère, comme on dit. Le héros Max Hubert aime autant la liberté que la gente féminine. Il a le sang latin et l'ardeur libertaire, ce qui n'en fait pas un obsédé, loin de là. Lui et Dorothee Meunier envisagent de vivre ensemble hors mariage, projet déjà irrecevable. Mais il advient que les amants sont victimes du passé de Luc Meunier, en principe le père de Dorothee, mais qui se révèle plutôt être le meurtrier d'Abel Warren, amant de sa femme et vrai père de Dorothee. Or, ce Meunier estimé et riche, honoré de la Légion d'honneur, des Ordres de Saint-Grégoire et du Saint-Sépulcre, n'est justement qu'un faussaire social. Pour faire bref, disons donc que le roman de Harvey, ce dernier était associé de près au parti libéral et remplissait la fonction de journaliste, ne passe pas inaperçu. D'autant plus qu'il se déroule dans la bourgeoise ville de Québec, en partie sur la Grande-Allée où demeure le gratin d'une société. Le clergé y est accusé, par le biais de l'imaginaire, d'exercer un

pouvoir excessif sur la vie civile et sociale et Jean-Marie Rodrigue Villeneuve, cardinal et archevêque, illustre cela à merveille en jouant de la censure au nom du Droit canonique.

Même si le roman de Harvey n'est pas d'une écriture exceptionnelle, il annonce déjà ceux que j'appelle les romanciers de l'intérieur et qui produisent leur œuvre pendant les décennies quarante et cinquante. Ils s'appellent Robert Charbonneau – que Jean-Charles Falardeau reconnaît comme très important au niveau social ainsi que Roger Lemelin-, Robert Élie, Jean Filiatrault, André Langevin – un romancier remarquable qui écrit *Poussière sur la ville*, un roman de 1953 devenu un classique –, André Giroux, Jean-Jules Richard et plusieurs autres qui vont tous faire un procès souvent implacable de la société comme le fait *Mathieu* de Françoise Loranger, la romancière d'un roman qui se fera dramaturge et qui avec Marcel Dubé et Gratien Gélinas vont jouer du scalpel dans l'hypocrisie d'une société le plus souvent rattachée à la ville. Jean-Charles Harvey annonce encore la critique sociale virulente du frère Untel qui, dans ses *Insolences* de 1960, va aussi dénoncer un système d'éducation archaïque, une société sclérosée sous les auspices de Notre-Dame-de-la-trouille et un clergé paternaliste à souhait. Cette fois-ci, contre un clergé en partie furieux, le frère Desbiens bénéficie de la protection du cardinal de Montréal qui a ses alliés à Rome.

Tout cela nous amène donc à juger de l'influence nocive du clergé sur l'orientation de nos lettres Harvey qui avait dénoncé la dépossession économique des Québécois dans *Marcel Faure* y décrie aussi la censure cléricale sur l'avancement de l'éducation, des idées, de la liberté. Il souligne en même temps, à son insu peut-être, que la grande noirceur attribuée au seul Maurice Duplessis dure depuis beaucoup plus longtemps et s'avère être indirectement un effet de «conquête». Sans vouloir entrer dans tous les méandres de l'Histoire et pour mieux cerner cette opposition ville / campagne, disons quand même que cette dite noirceur est facilitée par l'Acte d'Union en 1840, autant après l'échec du régime de l'Acte constitutionnel de 1791, un échec calculé selon des historiens comme Maurice Séguin par exemple, que l'échec du mouvement des Patriotes, exaspérés par la conduite des Gouverneurs du Bas-Canada. C'est alors que

commence, et c'est une réalité sur laquelle on n'a pas suffisamment insisté, le long règne de la chape de plomb qui va peser sur la société canadienne-française avec l'arrivée de l'évêque montréalais ultramontain, Ignace Bourget, qui sera là pour plusieurs décennies et qui fera la lutte à l'Institut canadien allant jusqu'à en excommunier les membres en 1869, eux dont la vocation est de favoriser la lecture des œuvres françaises, en partie à l'index. L'Union marque donc, pour ce petit collectif français et catholique sous tutelle anglaise, un bien mauvais alignement des planètes avec l'évêque Bourget, la reine Victoria et Pie IX, un pape au long règne aussi, que l'on croyait moderne, et qui va publier en 1864 le Syllabus des erreurs dites modernes. On a trop souvent parlé de «la grande noirceur» en l'attribuant au seul régime duplessiste alors qu'il n'était que la fin de 120 ans d'une forme de césaro-papisme.

C'est pendant cette période de notre long XIX^e siècle qui vient mourir vers 1930 selon le professeur Henri Tuchmaier qui l'affirme dans sa thèse malheureusement non publiée et intitulée «*Évolution de la technique du roman canadien-français*» (Laval, 1958) que la ville sera mise à l'écart de l'imaginaire québécois, sauf pour en dire du mal. Sur le modèle de la Terre paternelle de Patrice Lacombe, en 1846, un canevas de nombreux romans s'installe où la campagne est privilégiée, la fidélité à la terre, à la famille, à la foi et à la langue mise en exergue, et la ville conspuée. Dans un Québec qui s'urbanise et dont la ville devient le nouveau milieu de vie, on offre une contre-image urbaine et une sur-valorisation de la vie terrienne. Il faut ajouter à cela, le guet que font les critiques, souvent des clercs ou des gens issus de leurs collèges classiques et privés, des œuvres qui oseraient trop sortir des sentiers battus. C'est ainsi qu'on condamne le poète Eudore Évanturel qui publie dans ses Premières Poésies des beaux vers qui seront ses derniers en 1878. Ses poèmes sont jugés sensuels et dangereux. Le poète de 26 ans ressemble déjà aux héros romanesques tourmentés de la décennie de 1940 et qui déambulent avec leur angosse quand il écrit: «Quand je n'ai pas le cœur prêt à faire autre chose, / Je sors et je m'en vais, l'âme triste et morose, / Avec le pas distrait et lent que vous savez, / Le front timidement penché vers les pavés, / Promener ma douleur et mon mal

solitaire / (...) Je me sens mieux. Je vais où me mène mon cœur...». Au début du XX^e siècle, beaucoup de poètes influencés par la ville de Montréal où ils vivent, ne sont pas pris en considération parce qu'ils s'intéressent à ce qui se publie à Paris. On les appelle même «parisianistes» ou «exotiques», étrangers doublement dans leur propre pays.

Cette littérature du terroir n'est pas toujours banale. Elle a au moins l'avantage de puiser dans le milieu des sujets d'inspiration, même si elle apparaît le plus souvent passéiste et surannée. Pendant la décennie trente, ses romans les plus remarquables adviennent comme un chant du cygne du roman de la terre, surtout avec *Menaud, Maître-Draveur* du curé de Clermont, en Charlevoix, Félix-Antoine Savard, un roman de grande prose poétique diversement interprété et le volumineux *Trente Arpents* de Ringuet (docteur Philippe Panneton) où la terre est finalement présentée comme un marâtre. Dans ce dernier roman, déjà la ville est en coulisse et annonce un nouvel acte dans le champ littéraire québécois. Curieusement, on ne sait trop pourquoi, de nombreuses femmes accèdent enfin à l'écriture, sans pseudonyme comme Laure Conan, Madeleine ou Françoise. Les unes sont romancières sans être remarquées ni remarquables. Pourtant, j'ai souvent suggéré aux féministes de lire des romans de Lucie Clément ou Laetitia Filion où la ville est déjà présente pour mieux saisir la mise en imaginaire de structures sociales qui les dépossèdent. La plupart sont poètes comme Rina Lasnier, une grande moderne, ou Alice Lemieux, qui publie déjà en 1926 et 1928, Jovette-Alice Bernier (*La chair décevante*, 1931), Medjé Vézina (*Chaque heure a son visage*, 1934), Cécile Chabot (*Vitrail*, 1939)... En un sens, avec la guerre qui est aux portes et va émanciper les femmes, redonner contradictoirement la dignité à des chômeurs qui vont partir faire la guerre, tout est en place pour l'arrivée des deux premiers auteurs qui vont inscrire de façon définitive la ville dans notre imaginaire.

La première est une femme, fille des grandes plaines du Manitoba, institutrice de métier, qui rêvait d'être une femme de théâtre et qui s'installe à Montréal après un séjour en Angleterre et en France. Décidée à vivre du journalisme et de son écriture, installée dans la ville haute de Westmount où vit

le gratin anglo-saxon, elle découvre au hasard de ses longues marches dans la ville le quartier populaire de Saint-Henri. Elle y voit la misère, le chômage, les effets de la crise sur le petit peuple et, comme elle l'avouera plus tard à la journaliste Judith Jasmin, l'indignation deviendra le moteur de ce qu'elle en écrira dans un long roman dont le titre évite un anglicisme courant, s'intitulant *Bonheur d'occasion* plutôt que «*Bonheur de seconde main*». Dans son article très documenté du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Antoine Sirois dégage très bien les perspectives que plusieurs exégètes de cette œuvre ont fait valoir. Dans l'optique sociolittéraire, la composition de l'espace et son organisation apparaissent très importants. Saint-Henri est un espace fermé, confronté à la richesse voisine et à la tentation de s'échapper de manière transfuge. Le monde n'y arrive que de manière lointaine sauf par cette guerre qui apparaît scandaleusement à plusieurs personnages –Azarius, Emmanuel– comme une manière de se sortir de la misère. On pense par exemple à cette séquence émouvante de Rose-Anna Lacasse épluchant ses pommes de terre et déposant les pelures sur une feuille du journal où elle lit à la sauvette que des peuples entiers sont déportés, là-bas, dans la lointaine Europe, comme elle, qui va année après année, chercher un logement de plus en plus minable, avec une famille qui grossit et des revenus qui diminuent.

Assez curieusement, cette pauvreté populaire d'une vie de quartier à Montréal fait la fortune de l'œuvre dont on vend 3 000 exemplaires rapidement, qu'on réédite, entre autre chez Flammarion du côté européen, qui gagne le prix Fémina, qu'on traduit en plusieurs langues. Gabrielle Roy, dans un «horizon d'attente» qui lui est favorable en ces temps troublés, vient de toucher un sujet sensible, la sortie d'une «grande noirceur» par la «grande guerre» pour tout un prolétariat urbain qui sert depuis des décennies de main-d'œuvre à bon marché. Mais son œuvre, à ses yeux, n'a pas de portée politique. Ce sont plutôt des critiques qui feront ce type de rapprochement en rappelant que dans ce Québec urbain à 63%, plus de 85 % de l'entreprise anglophone occupe la puissance financière du territoire. Le cinéaste Claude Fournier a bien rendu cela symboliquement par ce train venant de l'ouest, du côté d'Ottawa qui a imposé la

conscription, avec toute la ferraille de la guerre et de l'économie, un train qui d'ailleurs, dans Saint-Henri, ne fait que déranger, passant d'un lieu à un autre dans le vacarme et sans jamais s'arrêter, le ventre plein d'une richesse aveugle à destination obscure.

Plutôt que l'idéologie, *Bonheur d'occasion* voisine plutôt la dimension morale où Emmanuël Létourneau parle de fraternité humaine. Un passage, trop peu cité dans les nombreuses analyses, reste pourtant touchant, à ce point qu'on y sent aussi le point de vue de l'auteure elle-même qui traduit en même temps ses personnages. C'est quand Azarius Lacasse, au restaurant les *Deux Records*, fait l'apologie de *cette pauvre France* occupée avec une éloquence naïve et touchante tout à la fois. Alors qu'Azarius évoque la beauté de la France, quelqu'un lui demande s'il l'a déjà vue. Et Azarius de parler de la chaleur du soleil, de la clarté des étoiles qu'on n'a point vues mais qui nous atteint, nous réchauffe, nous éclaire. Le texte du roman lui fait dire: «Si la France périssait, déclara-t-il, ça serait comme qui dirait aussi pire pour le monde que si le soleil tombait.» Qu'ajoute alors la narratrice ? Ceci: «On fit silence. Tous ces hommes, même les plus durs, les plus taciturnes, aimaient la France. Il leur était resté à travers les siècles un mystérieux et tendre attachement pour leur pays d'origine, une clarté diffuse du fond de l'être, une vague nostalgie quotidienne qui trouvait rarement à s'exprimer mais qui tenait à eux comme leur bonne foi tenace et comme leur langue encore naïvement belle. Mais d'entendre cette simple vérité énoncée par l'un d'eux les étonnait, les gênait même comme s'ils se fussent avisés soudain qu'ils s'étaient découverts les uns aux autres.»

Le critique Gilles Marcotte, qui trouve le style de *Bonheur d'occasion* plutôt terne mais de ton juste, attribue une partie de son succès au fait que Roy, venue d'ailleurs, regarde Saint-Henri avec des yeux neufs. Cette raison me semble aléatoire. Ce serait pour cela que les *Velder* de Robert Choquette, 1941, et qui se passe aussi à Montréal dans une pension de l'Est de la ville, mériterait moins le signalement de roman urbain? Cet auteur n'aurait-il pas plutôt préparé le lectorat de Gabrielle Roy par un feuilleton radiophonique, «la Pension Velder»,

très suivi de 1938 à 1942 et dont s'inspire fortement le roman éponyme de 1941 ? Il faut encore tenir compte des changements sociaux qui voient évoluer la société québécoise au début de la décennie quarante : vote des femmes, instruction obligatoire, enseignement primaire gratuit, travail des jeunes filles dans les usines de guerre en particulier...L'univers traditionnel canadien-français éclate et le romancier Roger Lemelin, qui comme Gabrielle Roy n'est pas issu du collège dit classique, l'illustre à merveille dans ce que l'on peut considérer comme une trilogie à cause de personnages récurrents, en particulier Denis Boucher, une sorte de double de Jean Lévesque. Premier des trois romans, *Au pied de la Pente douce* paraît en 1944, un an avant *Bonheur d'occasion*, suivi *Des Plouffe* en 1948 et de *Pierre le Magnifique* en 1952, les trois romans paraissant aussi subséquentement chez Flammarion .

Le sociologue Jean-Charles Falardeau, auteur de la très belle étude théorique *Imaginaire social et Littérature*, a bien illustré le bouleversement de l'univers ancien en analysant cette trilogie dans son livre *Notre société et son roman*. Il démontre comme cet univers romanesque se défait du roman de 1944 à celui de 1948, puis à celui de 1952. *Au pied de la Pente douce* et *Les Plouffe* nous mettent en présence d'un univers fermé, une paroisse de la basse-ville de Québec dominée entièrement par le curé qui veille sur ses ouailles, des «soyeux» ou petits fonctionnaires et des «mulots», gens vivant en creusant l'aqueduc municipal qui descend dans la ville basse. Car, il faut le dire, il y a une coupure entre ce niveau urbain, populaire et ouvrier, et la haute ville, lieu de la bourgeoisie et de la culture où se passait le roman les Demi-Civilisés évoqué plus haut. On ne va pas d'un niveau de ville à l'autre, c'est comme une image de l'Interdit. Le micro-espace de la paroisse du curé Folbèche se joue aussi au niveau familial où dans la famille Plouffe, la mère Joséphine agit comme le relais du curé et veille au grain, à l'intérieur du logis, micro-espace dans le micro-espace. Le mari, Théophile –on voit la symbolique des noms-, typographe, est un ardent patriote qui, seul, refusera de pavoiser pour la visite de la reine d'Angleterre. Plus axée sur la paroisse dans le premier roman, comme si c'était là le personnage, la famille devient plus typée dans *Les Plouffe* avec Napoléon,

l'aîné, entraîneur de Guillaume, le sportif de la famille qui se fera arrêter pour avoir voulu montrer au couple royal quel lanceur il était, Ovide qui aime l'opéra et parle bien et qui tâtera du monastère, Cécile la «vieille fille» qui doit se cacher pour sortir avec un homme marié.

Déjà, dans *Les Plouffe*, le curé a perdu la main sur sa paroisse qui prend l'eau comme un vieux bateau. Le brave prêtre illustre bien ce bas clergé qui ne comprend pas que l'université Laval, de charte pontificale, reçoive des protestants aux cours d'été de français et qui, en plus, viennent jouer à la balle molle dans la cours du collège des frères exposant ainsi ses paroissiens à l'hérésie! Mais là où la coupe déborde, c'est lorsque qu'à la demande du cardinal, le même cardinal qui fait condamner les Demi-civilisés et que l'on retrouve comme personnage dans le *Ciel de Québec* de Ferron, une procession contre la guerre monte jusqu'à la haute-ville pour découvrir que l'archevêque et primat de l'Eglise canadienne est en faveur de la conscription, laissant se perdre dans la côte toutes les prières que les curés de basse-ville ont fait faire contre! Un personnage regarde tout cela, qui devient par la suite journaliste, c'est Denis Boucher. Dans *Pierre le magnifique*, on le retrouve sceptique et un peu voyeur social. Entre temps, le père Plouffe qui a fait grève au journal de l'archevêché se fait virer et paralyse, lui qui fut champion cycliste. Il mourra terrassé en voyant que son fils Guillaume s'est enrôlé. A la fin, comme Falardeau a bien su le démontrer par l'étude spatio-temporelle, le monde des micro-espaces a fait place à une ville plus ouverte, où la tension haute-ville / basse-ville s'est beaucoup atténuée. L'image finale des Plouffe est significative de l'éclatement du micro-espace rural transposé en ville. On y voit Joséphine, qui vient de lire une lettre du front dans laquelle son fils lui raconte qu'il a tué beaucoup d'Allemands, sortir sur sa galerie et crier, toute bouleversée, à tout venant: «C'est pas croyable, Guillaume qui tue des hommes!» Cette œuvre de Roger Lemelin, populaire et populiste, va passer par la télévision et obtenir une cote d'écoute longtemps enviée pendant la décennie cinquante. En 1981, Gilles Carle fera des deux premiers romans un film intitulé *Les Plouffe*.

Cette transformation sociale par des romans d'inspiration urbaine comme

ceux de Harvey, Roy ou Lemelin se poursuivra après la Révolution tranquille dans plusieurs œuvres remarquées. Du côté de Montréal, on peut penser à des auteurs comme Yves Beauchemin, Claude Jasmin, pour n'en nommer que deux. Le premier se fait connaître surtout avec *Le Matou*, une œuvre devenue best-seller international, traduite en plus de 15 langues et mise en film par Jean Beaudin. Beauchemin récidive et compose d'autres romans volumineux et vivants comme *Juliette Pomerleau*, en 1989, ou son plus récent qui s'intitule *Les émois d'un marchand de café*. Comme Michel Tremblay, son œuvre fréquente le Plateau Mont-Royal. Quant à Claude Jasmin, comme Gabrielle Roy ou Roger Lemelin, il décrit surtout la petite vie de quartier bigarrée, fermée et autosuffisante, avant l'invention des grandes surfaces commerciales. Vie heureuse, pourrait-on ajouter, en se référant à son roman *La Petite Patrie* qui décrit de quartier Villeray de son enfance et que va reprendre avec succès le petit écran.

On pourrait, maintenant que la ville est partie importante de l'imaginaire québécois, parler encore longuement du roman de l'espace urbain. Je m'en tiendrai à deux derniers exemples. Avec le premier qui vous est sans doute connu, à savoir *La Grosse Femme d'à côté est enceinte* de Michel Tremblay paru en 1978, et partie initiale d'une longue suite de romans imbriqués dans le même univers romanesque, je voudrais montrer les analogies de cette œuvre avec celle de Gabrielle Roy ou de Roger Lemelin, dont la présence de la guerre est en fond de scène. Il serait intéressant d'opposer par exemple les deux discours sur la participation à la guerre d'Azarius Lacasse et de Gabriel, mari de la Grosse Femme, ou de comparer la temporalité de chacun des romans, le récit de Tremblay, surtout dramaturge dans la première partie de sa carrière d'écrivain, étant construit comme une pièce remplissant le 2 mai 1942, de rapprocher les espaces urbains de Saint-Henri, de Saint-Sauveur ou du Plateau Mont-Royal, ou de faire une réflexion sur le parler populaire des trois romans, parler qui a tellement fait couler d'encre au Québec. Mais, ce qui est intéressant en particulier, c'est de voir une même période historique par la lentille de ce qu'Escarpit appelle les générations littéraires. Il est bien clair que dans le cas de Tremblay, le narrateur revient sur un passé dont il a assumé les événements, quelque chose

comme un petit-enfant de Rose-Anna Lacasse ou de Joséphine Plouffe qui s'est fait écrivain. Le point de vue n'est plus du tout le même.

Malgré le drame des histoires concurrentes de Victoire, amoureuse de son frère Josaphat-le-violon, ou de Ti-Lou, la glorieuse prostituée d'Ottawa, c'est comme un appel de salut et de libération qu'il faut voir dans *La Grosse Femme d'à côté est enceinte*. Il y a ici une volonté d'en finir avec le mensonge. A la différence des œuvres des romans de l'intérieur où les héros vivaient leur drame dans la difficulté de communiquer, *Le Temps des hommes* (1956) d'André Langevin en étant l'exemple le plus frappant, chez Tremblay quelqu'un écoute toujours quelqu'un, Béatrice écoutant Richard, la Grosse femme écoutant Gabriel, ou Albertine, ou Laura, Josaphat écoutant Victoire ou Marcel; et Florence, mystérieuse mère des tricoteuses de l'Histoire, toutes en couleurs voisinant la mort, Rose, Violette et Mauve, écoutant la mémoire même des générations qui passent et qui forment le tramé d'un même collectif. D'ailleurs, le nom de Victoire n'est-il pas symbolique pour un peuple marqué par le syndrome de l'échec? Et que signifie aussi cette attente de la délivrance de sept femmes enceintes sinon la suite du monde, un peu comme le poète Miron appelait sa fille Emmanuelle et l'écrivain Hubert Aquin, son fils Emmanuël!

Parlant de Miron justement, on pourrait aussi, à propos de ce roman de Tremblay, revenir à sa notion du dedans et du dehors dans ses importantes «Notes sur le non-poème et le poème» de *L'Homme rapaillé*. Par exemple, le drame du petit Richard lui vient de ne point pouvoir réconcilier le dedans et le dehors. «Dehors était le seul refuge...» écrit significativement le narrateur en évoquant le milieu de vie de ces trois familles qui vivent ensemble. C'est aussi le cas de Marie-Louise Brassard, toujours à la fenêtre, derrière le rideau, non pour écornifiler mais comme pour échapper au vide. Le narrateur nous la présente comme un «pur produit de l'ignorance, de l'intolérance d'une société rurale» et l'air de rien, il stigmatise une telle société dont «l'envie, l'hypocrisie et la culpabilité (sont les) trois vertus essentielles». C'est justement Tit-Lou, celle qui a assumé son histoire, qui ne veut pas mourir sans jonction avec l'extérieur, fenêtre ouverte,

ce qui l'amènera à mourir debout. Entre le petit Marcel qui s'adonne au rêve et Jean-le-Maigre d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel* qui se voue à l'écriture et dévoie sa grand-mère, elle pourtant l'image de la fidélité historique à une vocation de crucifié, un pont peut être fait de la ruralité à l'urbanité, de la dépossession à la quête identitaire, de la conformité à la nouveauté, du monde ancien à la modernité.

C'est ce qu'a illustré de manière magistrale le romancier Jacques Ferron, un docteur et écrivain qui serait peut-être un Nobel de la littérature si le Québec était un pays détaché de la littérature française par son statut politique. Je termine d'autant plus volontiers par lui que Ferron ne retient pas un jugement aussi sévère que le mien sur le rôle de l'Église québécoise dans notre vécu collectif, ce qui soulignera d'autant la relativité des points de vue. Ce médecin populaire, disciple de Foucauld, et qui met en situation romanesque la folie qu'il côtoie à Saint-Jean-de-Dieu – qu'on lise *l'Amélanchier ou les Roses sauvages* – écrit en 1969 ce qu'il appelle une chronique et que le professeur Alonzo Leblanc estime être la mise en place d'une véritable mythologie québécoise. Il voit dans cette «fresque sociale» de plus de deux cents personnages une des œuvres majeures de cette décennie. Et l'écrivain Victor-Lévy Beaulieu partage ce point de vue en reconnaissant avoir lu *Le Ciel de Québec* une quinzaine de fois et y avoir toujours appris quelque chose, puisque d'après lui, un écrivain n'est rien s'il n'apprend pas quelque chose à un commensal de l'écriture: «Si Ferron avait été sud-américain, ses livres auraient été traduits partout.» affirme Beaulieu au *Devoir* à propos de sa pièce *La Tête de Monsieur Ferron et Les Chiens*.

Dans *Le Ciel de Québec* qui se passe en 1937 dans la capitale, lieu de pouvoir, autant politique qu'ecclésiastique, les principaux personnages sont des clercs, catholiques tout aussi bien que protestants, et des hommes politiques, tant québécois que fédéraux auxquels s'ajoutent aussi des artistes, poètes comme Hector de Saint-Denys, Garneau ou Anne Hébert, peintres comme Paul-Émile Borduas. *Le ciel de Québec* peut donc s'interpréter alors comme un lieu, un climat, un pays ou tout simplement comme la récompense promise aux élus et

dont on voit l'immense azur. Dans ce roman fourmillant de personnages, tout se joue au fond sur l'ouverture d'une nouvelle paroisse, secteur mal famé de la grande paroisse de Saint-Magloire, en Etchemin. En fait, le jeune vicaire de la grande paroisse est allé y jeter le feu du ciel avant de se retrouver momentanément à Saint-Michel-Archange. Le cardinal, toujours notre cardinal Villeneuve, s'y rend donc, accompagné de deux grands ecclésiastiques, monseigneur Camille et monseigneur Cyrille, deux messieurs du Séminaire. Dans les faits, grâce à un index historique des noms, on peut reconnaître en eux le littéraire abbé et universitaire Camille Roy, prolifique auteur et défenseur de nos lettres mais ici poète et signataire des *Stances agricoles* que l'évêque anglican, Frank- Anacharcis Scot admire comme tel. Dans ce livre où l'humour est souverain, il y a une scène bidonnante où l'évêque Scot que fréquente, à titre littéraire, monseigneur Camille, demande à ce dernier la différence entre ce que lui crie parfois des passants sur la rue, à savoir, «tabernacle de grande hostie» ou «grande hostie en tabernacle». Et son visiteur de lui expliquer longuement qu'il y a, malgré la ressemblance qui révèlent «la surprise et la considération», une légère irrévérence dans la première expression!

A l'inverse de monseigneur Camille, monseigneur Cyrille est un ecclésiastique austère et de religion plutôt terroriste. La retraite de deux semaines, qu'il va prêcher à Sainte-Catherine, paroisse de curé Rondeau qui aime bien le vin et la chasse et où habite Orphée et Eurydice (les poètes Gameau et Anne Hébert), tient de la tradition classique des grands exercices ignaciens. Les paroissiens adorent fréquenter les sermons de la retraite qu'ils voient beaucoup comme un haut exemple de rhétorique. Avec de tels monseigneurs, le cardinal, ancien missionnaire oblat dans l'ouest canadien, peut toujours pondérer les jugements opposés de ses deux conseillers. Il a d'ailleurs confié à l'abbé Camille la réhabilitation du jeune vicaire incendiaire des méchants, l'abbé Louis de Gonzague Bessette dont il veut faire le nouveau curé de la nouvelle paroisse du ruisseau des chiens.

Mais Ferron ne manque pas de mettre en contrepartie de cette trame cléricale de l'histoire, la joute politique des Olympiens (les fédéraux autour du

ministre Ernest Lapointe) et des prométhéens (autour du premier ministre Maurice Duplessis). Ferron y a d'ailleurs finement choisi son camp, le ciel de Québec, et sa vision du monde passe par la réconciliation avec l'histoire. D'une part, dans cette projection mythologique, l'enquébecquoisement de Frank Anacharcis Scot, junior annonce la paix politique avec les Anglais deux cent cinquante ans après la Conquête. Par ailleurs, la fondation du petit village d'influencé indienne dit des Chiquettes indique bien l'adhésion aux deux versants du monde, aux deux faces de la lune. Les dernières pages de la chronique sont magnifiques où Scot junior, traversant l'hiver pour aller construire l'église du nouveau village de Sainte-Eulalie, est reçu par Noé Cantin, encabané dans l'hiver et qui ne peut lui refuser le gîte et le couvert au nom de l'hospitalité ancienne, car dit Scot «pour lui qui tenait feu et lieu, j'étais le truchement providentiel qui déjà le tirait de son isolement, qui ensuite, colportant son nom au-delà de la paroisse dont il faisait parti un jour sur sept, le rattacherait à la nébuleuse de son peuple.» Et Scot ajoute ce passage qui traduit bien la pensée de Ferron sur le rôle historique de l'Église du Québec: «Quand on passe quatre ou cinq mois, chaque année, immobilisé par la neige, on développe une âme grégaire si exaltée, si absolue, qu'elle est naturellement religieuse et donne sa cohésion à la nation québécoise, par ailleurs individualiste et portée à la dispersion, faute d'État.» Scot sera aidé par Joseph Fauché, dont le fils s'appelle Rédempteur. Rédempteur Fauché! Un nom qui traduit bien aussi l'alliance des riches et des pauvres, des chiens et des chiens.

Et dans l'optique de cette brève conférence pour l'importance du sujet, la réconciliation aussi, à partir de la capitale, de la ville et de la campagne, devenus deux espaces de libertés et deux espaces complémentaires. A partir de cette grande analogie du *Ciel de Québec*, la ville ne sera plus un espace maudit mais un lieu de fondation du pays et la campagne pourra redevenir un espace d'épanouissement. Tout un collectif revient enfin sur terre, celle des vaches et celle des villes. Comme Paris, Québec aura sa rive droite et sa rive gauche si l'on en croit la «Conclusion» de la chronique. C'est Scott junior, fils enquébecquoisé de l'évêque anglican qui dit: «Je cheminai sur l'autre rive du fleuve vers le hameau des Chiquettes, siège de la future paroisse de Sainte-

Eulalie, à six ou sept lieues de Lévis, descendant de l'échelle absurde, glorieuse et branlante, d'une société qui s'édifiait tout en hauteur dans le but de toucher terre et de fonder sur la réalité mon appartenance à un nouveau pays.» C'est le ciel, oui, qui vient de condescendre à la terre et le verbe, celui de Ferron ou de Jean-le-Maigre annonciateur d'Emmanuel, qui s'incarne et devient pays sous le Ciel de Québec.

Bibliographie

André Lachance, *La Vie urbaine en Nouvelle-France*, Montréal, Boréal, 1987.

Yannick RESCH, «Mythologies urbaines», *Littérature du Québec*, Vanves, EDICEF, 1994, collection *Histoire littéraire de la francophonie*, Universités francophones AUPELF/UREF.

Montréal dans le roman canadien, Montréal, Paris (et) Bruxelles, Marcel Didier, 1968, p. 45.

Le roman québécois de 1944 à 1965, Montréal, l'Hexagone, 1989.

On peut se référer entre autres études là-dessus à Maurice Séguin, *Histoire de deux nationalismes au Canada*, Montréal, Guérin, 1997, ou à Fernand Ouellet, *Histoire économique et sociale du Québec*, 2 tomes, Montréal, Fides, 1971.

Pour l'histoire littéraire, je renvoie aux introductions des divers tomes du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* publiés à Montréal à partir de 1980, chez Fides, ainsi qu'aux tomes sur la Vie littéraire, deux sommes issues des professeurs et chercheurs de l'université Laval.

Jean-Charles Harvey, *Les Demi-Civilisés*, Montréal, les Éditions du Totem. Jean-Charles Harvey fait une version en partie différente aux éditions de l'Homme, en 1962. On consultera avec profit, l'article de Guildo Rousseau, un spécialiste de l'œuvre de Harvey, dans le deuxième tome du DOLQ (*Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*).

Cité par le professeur Guildo Rousseau dans son article

du tome 2 du DOLQ.

Voir l'article du même spécialiste dans le même tome à l'entrée Marcel Faure.

Ce sont des décorations données dans des pays catholique par le Vatican.

Les Insolences du frère Untel, Montréal, les Éditions du Jour, 1960, furent un best-seller qui atteint plus de 100 000 exemplaires en quatre mois, du jamais vu. Voir l'article du soussigné dans le tome 1V du DOLQ.

Pour avoir des repères historiques à portée de la main, on peut consulter avec profit Jean Provencher, *Chronologie du Québec / 1534-1995*, Montréal, BQ, 1996. Une mise à jour jusqu'à 2000 est prévue.

Maurice Duplessis, qui se fit élire en s'alliant à des libéraux déçus qu'il trompa vite, fut premier ministre du Québec, sous la bannière de l'Union nationale qu'il fonda, de 1936 à 1939 et de 1944 jusqu'à sa mort en 1959. Sa mort et celle de Pie XII, l'année précédente, ont favorisé l'accélération de la modernité québécoise.

Patrice Lacombe, *La Terre paternelle*, dans l'«Album littéraire et musical de la Revue canadienne», février 1846; signalons l'édition de 1972, à Montréal, chez H.M.H.

Voir l'article de Maurice Lemire dans le tome 1 du DOLQ.

Voir l'article de Guy Champagne, qui a aussi fait une édition critique de l'œuvre, dans le tome I du DOLQ.

Ce sont souvent les poètes les plus modernes du Québec. On peut nommer Marcel Dugas, Paul Morin, Guy Delahaye, René Chopin, Jean-Aubert Loranger et quelques autres.

Félix-Antoine Savard, Menaud, Maître-Draveur, Québec, librairie Garneau, 1937. Voir l'article de François Ricard dans le tome 2 du DOLQ.

30 Arpents, Paris, Flammarion. Voir l'article signé par Antoine Sirois dans le tome 2 du DOLQ.

Pour l'ensemble de ces auteures, on peut consulter les tomes 2 et 3 du DOLQ.

Lors d'une émission de Radio-Canada, télévision, le 30 janvier 1961.

Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, Montréal, Société des Éditions Pascal, 1945. Voir le tome 3 du DOLQ.

Pour les références exactes des films cités dans cette communication, on pourra consulter avec intérêt l'ouvrage de Michel Coulombe et Marcel Jean, *Le Dictionnaire du cinéma québécois*, Montréal, Boréal, 1988. Robert Choquette, *Les Velder*, Montréal, Éditions Bernard Valiquette, 1941. Voir l'article de Renée Legris dans le tome 3 du DOLQ.

Roger Lemelin, *Au pied de la Pente douce*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1944; les Plouffe, Québec, Bélisle, 1948; *Pierre le magnifique*, Québec, Institut littéraire du Québec, 1952. On peut consulter le tome 3 du DOLQ. pour les articles de Maurice Arguin pour les romans de 1944 et 1952 et de Jean-Charles Falardeau pour les Plouffe.

Jean-Charles Falardeau, *Imaginaire social et Littérature*, Montréal, Hurtubise HMH, 1974.

Jean-Charles Falardeau, *Notre société et son roman*, Montréal, Editions HMH, 1967.

Pour les romans écrits après 1980, on trouvera les références dans les catalogues des maisons d'édition. Un bon nombre de ces romans existent en édition de poche,

Michel Tremblay, *La Grosse Femme d'à côté est enceinte*, Montréal, Leméac, 1978.

Gaston Miron, *L'Homme rapaillé*, Montréal, les Presses de l'université de Montréal, 1970. Voir l'article du soussigné dans le tome 5 du DOLQ.

Marie-Claire Blais, *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, Montréal, les Editions du Jour, 1965. Voir l'article d'Annette Hayward dans le tome 4 du DOLQ.

Jacques Ferron, *Le Ciel de Québec*, Montréal, les Éditions du Jour, 1969. On lira avec intérêt l'article d'Alonzo Leblanc dans le tome 4 du DOLQ. C'est là qui est faite la citation ci-haute de Victor-Lévy Beaulieu.

Il s'agit de l'évocation de personnages du roman *Une saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire Blais, roman paru en 1965 et Prix Médicis 1966.

Presencia de la ciudad en la novela quebequense

André Gaulin

Université Laval, Québec, Canada

Traducción Natalie Gambin e Isabel Vázquez, UNLP

«La langue est la vraie patrie des peuples.

C'est peut-être du reste la seule patrie»

Claude Duneton. *La mort de français*,

Plon, Paris, 1999.

«Ma désolée sereine

ma barricadée lointaine

ma poésie les yeux brûlés

tous les matins tu te lèves à cinq heures et demie

dans ma ville et les autres

avec nous par la main d'exister

tu es la reconnues de notre lancinance»

Gaston Miron, *Deux sangs*,

L'Hexagone, Montréal, 1953.

Gaston Miron dice en uno de sus hermosos versos: «Je n'ai jamais voyagé vers un autre pays que toi, mon pays». (No he viajado nunca hacia otro país que no fueras tu, país mío.) En cierto sentido es verdad y muy poco narcisista a pesar de lo que pudiera pensarse. Una colega del Conservatoire Royal de Bruselas me hizo descubrir un aspecto de la modernidad de Nelligan, en quien ella sólo veía al comienzo un simple calco de Rimbaud o de Baudelaire. En la

misma ciudad y capital, en la que por entonces daba algunas conferencias en la Universidad libre, otro colega me sugería que la representación del espacio en nuestros imaginarios respectivos debía asemejarse muy poco, siendo Bélgica un pequeño país y Canadá un territorio de inmensos espacios. Y sin embargo, en nuestra novela no es así. Al contrario, recuerdo muy bien haber dado posteriormente, en la ULB (Universidad libre de Bruselas) un curso donde hablaba del microespacio en las novelas del interior, de las novelas urbanas sobre todo entre 1940 y 1960, de los espacios cerrados, lugares de sofocación, de angustia, de alienación.... Al terminar el curso, un colega polonés vino a verme para señalarme las semejanzas que deberfan ser motivo de estudio entre su país y el mío. Y es que, en el caso de los dos países, Polonia y Quebec, había habido ocupación política y subyacentemente una presencia voraz del poder religioso.

Constató con placer que el diálogo continúa en Argentina donde me invitan a hablar de «gran ciudad y del interior» en nuestra literatura. Las palabras, por sí mismas nos invitan a reflexionar sobre el sustrato de las expresiones que utilizamos. ¿Qué es una gran ciudad?. ¿Habría sólo una, que sería Montréal, aún más centrípeta que París? ¿Quebec, mi capital y la de la América francesa, es una ciudad? ¿Y qué significado puede tener para mí la palabra interior si la opongo a gran ciudad? ¿Todo lo que no es la gran ciudad es lo que se denomina egocéntricamente el interior a partir de París o de Montréal? En cuanto a mí, opondré mas bien ciudad y campo, urbanidad y ruralidad, vida tradicional y vida moderna. Por supuesto, mi charla tendrá en cuenta mi capital, la ciudad de Quebec, donde comienza precisamente la novela urbana, en 1934. ¡Muy tarde dirán algunos, muy temprano dirán los que han frecuentado nuestras letras! Aunque así fuera, desde mi modesto punto de vista que se sustenta en la Historia y en mi conocimiento del corpus, fundamentaré la pertinencia de mi discurso.

Para concluir con los prolegómenos, me parece honesto agregar que este punto de vista que es el mío forma parte de lo que se ha dado en llamar la socio-literatura. Inspirado en Lucien Goldmann y en Jean-Charles Falardeau, convencido evidentemente que los universos literarios y sociológicos pueden permanecer soberanos en su interdependencia, me referiré en esta ocasión a la

Historia a fin de esclarecer mejor la obra literaria. Por supuesto, creo que se puede ir directamente a la obra sin pasar por una explicación que recurra a lo que Goldman llamaba las homologías. Baste recordar su explicación sobre la visión trágica de Pascal y de Racine en su *Dieu caché*, editado en 1956.

Este es el porqué considero útil entrar de lleno, en este enfrentamiento ruralidad/urbanidad, recordando que ya en 1921, el 56% de la población de la región de Quebec vivía en la ciudad. Desde fines del Régimen francés, hacia 1760, de una población estimada en 60.000 habitantes, once mil personas vivían ya en las ciudades, de las cuales, 8.000 en la ciudad de Québec, 3.000 en Montréal y 1.000 en Trois-Rivières. Como bien lo afirma el historiador André Lachance en *La vie urbaine en Nouvelle-France* ya está constituida. Québec es una ciudad moderna, unida al mundo por su inmenso estuario y asomándose al progreso. ¿Cómo explicar entonces que la novela urbana -por no hablar de la literatura -aparezca tan tarde sobre las márgenes del Saint-Laurent? Muchos investigadores y en formas distintas, han intentado responder a este retraso de la novela urbana. Y digámoslo, seguimos buscando una respuesta desde los confines de la frontera de lo político. Tal vez los investigadores externos parezcan más creíbles o al menos más neutrales. Citemos por ejemplo a la profesora Yannick Resch de la Universidad de Aix-en Provence quien, en su artículo *Mythologies urbaines*, escribe «Si Montréal presenta un problema como ciudad de ficción, es porque ha sido un espacio difícil de conquistar y doloroso de habitar». Desde 1968, el profesor de Sherbrooke, Antoine Sirois, afirma en su libro *Montréal dans le roman canadien*: «El hecho de que más de la mitad de los escritores no puedan hablar de Montréal sin evocar el enfrentamiento de razas es profundamente significativo». Maurice Arguin llevará más lejos el análisis, en 1989, con el subtítulo de su libro *le Roman québécois de 1944 a 1965, Symptômes de colonialisme et signes de libération*. De todos modos podríamos citar aquí infinidad de personas entre ellas escritores importantes como Hubert Aquin, Paul Chamberland, Gaston Miron que colaboraron en Parti Pris. Por otra parte, podemos pensar que para escapar a este análisis, muchos universitarios se dedicaron a estudios más formalistas que los alejaba de una Historia de nunca acabar.

Como sea, este estudio aunque fundamentado, sin caer en el facilismo, deja puntos importantes en las sombras. Habría que ir más allá y ver cómo lo que se ha dado en llamar la Conquista en la lengua del Otro ha desestabilizado toda la organización de una sociedad, decapitado sus elites, excepto las del clero lo que no ha sido suficientemente subrayado, y debilitado su lengua misma más que su religión. Se crea de este modo un inmenso retraso civilizacional, destitución de las clases dirigentes, nuevo código político, caída de la economía en provecho de un grupo de mercaderes ingleses, antiguos vasallos de Su Majestad, quienes reivindicar en su favor al rey Jorge III, la religión anglicana protegida por el Juramento del Test, la nueva lengua oficial y todos sus contactos con la nueva metrópolis. Se puede asumir que la vida cultural esté perturbada y la vida literaria pase a un plano secundario. En este contexto, la literatura aparecerá más de medio siglo más tarde, a menudo con entornos moralizantes (las Sátiras de Michel Bibaud, por ejemplo) o con preocupaciones utilitarias. Se puede pensar también en Etienne Parent, periodista y ensayista prolífico. Sin embargo, en esta sociedad problemática en el sentido en el que lo toma Goldmann, el ensayo será y por mucho tiempo un género mayor.

Con el fin de mostrar la insuficiencia, por llamarla de algún modo, de una lectura demasiado cercana a lo político, recurramos a un ejemplo de la primera novela importante que se desarrolla en la ciudad, *les Demi-Civilisés*, que bien merecería que se la tuviese más en cuenta en este aspecto. Se trata de la novela de Jean-Charles Harvey, editada en 1934, cuya acción se desarrolla en Québec. ¿Por qué no se lo considera generalmente como título de una novela urbana? ¿Porque hace pensar en Québec? Sin embargo, Québec es una ciudad bastante importante, asiento del Parlamento y lugar simbólico de una nación francesa y católica. Tal vez también porque fue poco leído habiendo sido retirado por su autor a pedido del cardenal Villeneuve que lo puso simple y rápidamente en el índice: «este libro está prohibido por el derecho común de la Iglesia. Nosotros lo declaramos como tal y lo condenamos también a partir de Nuestra propia autoridad arzobispal. Está prohibido bajo pena de falta grave, publicarlo, leerlo, guardarlo, venderlo, traducirlo o contarlo» escribió el arzobispo de Québec en *la Semaine religieuse* del 25 de abril, a menos de tres semanas de su impresión.

Es el primer ministro liberal Alexandre Taschereau que hace las veces de intermediario entre el cardenal y el autor para que este último, también periodista y despedido por su diario, reconozca públicamente su falta, a cambio de la promesa de obtener un puesto en la función pública. Este incidente refleja claramente el control clerical sobre nuestras letras tanto más cuanto que Harvey había tenido que defenderse, en 1922, por la publicación de su novela *Marcel Faure*, donde por desgracia evocaba una escena de amor físico después de haber osado criticar el sistema de educación, bajo el control del clero. El novelista había sido prohibido en esa ocasión por el abate Camille Roy, de tendencia regionalista, pero protector de las letras quebequenses.

¿Pero que decía esta novela de Jean-Charles Harvey *les Demi-Civilisés*? De hecho nada que pudiera escribirse a la madre, como comúnmente se dice. El héroe Max Hubert ama tanto a la libertad como a la raza femenina. Tiene sangre latina, ardor anarquista aunque lejos de ser un obsecado. El y Dorothée Meunier resuelven vivir juntos sin mediar casamiento, proyecto ya inadmisibles. Pero sucede que los amantes son víctimas del pasado de Luc Meunier, en principio el padre de Dorothée, que muy pronto aparece como el asesino de Abel Warren, amante de su mujer y verdadero padre de Dorothée. Pero, este Meunier estimado y rico, premiado con la Legión de honor, con las Ordenes de Saint Grégoire y las del Saint- Sépulcre, no es más que un impostor social. Resumiendo digamos pues que la novela de Harvey, estrechamente asociada al partido liberal y cumpliendo con una función periodística, no pasa desapercibida. Tanto más cuanto se desarrolla en la burguesa ciudad de Québec, en la Grande-Allée donde vive lo granado de una sociedad. El clero es acusado en la novela, por el camino indirecto de lo imaginario, de ejercer un poder excesivo sobre la vida civil y Jean-Marle Rodrigue Villeneuve, cardenal y arzobispo, ilustra esto perfectamente esgrimiendo la censura en nombre del Derecho canónico.

Aún cuando la novela de Harvey no está excepcionalmente escrita, anuncia ya a los que yo llamo los novelistas del interior y cuyas obras pertenecen a las décadas del 40 y del 60. Ellos son Robert Charbonneau -que Jean-Charles Falardeau reconoce como muy importante a nivel social lo mismo que Roger Lemelin- Robert Élie, Jean Filiatrault, André Langevin -notorio novelista que

escribió *Poussière sur la ville*-, André Giroux, Jean-Jules Richard y otros que condenan a menudo e implacablemente a la sociedad, como lo hace *Mathieu* de Françoise Loranger, autora de una novela que más tarde será dramaturga y que con Marcel Dubé y Gratien Gélinas atacan con el escalpelo a la hipocresía de una sociedad ligada generalmente a la ciudad. Jean-Charles Harvey anuncia además la crítica social virulenta del hermano «Fulano» que, en sus *Insolences* de 1960, va a denunciar también un arcaico sistema educativo, una sociedad esclerizada bajo los auspicios de Notre-Dame -de-la-trouille y un clero paternalista a voluntad. Esta vez, contra un clero en parte furioso, el hermano «Delosbienes» goza de los beneficios de la protección del cardenal de Montréal que tiene sus aliados en Roma.

Todo esto nos lleva a juzgar la nociva influencia del clero en la orientación de nuestras letras. Harvey, que había denunciado la carencia económica de los quebequenses, en *Marcel Faure* denuncia también la censura clerical sobre el progreso de la educación, de las ideas, de la libertad. Al mismo tiempo hace notar, sin saberlo quizá, que la **gran mancha negra** atribuída únicamente a Maurice Duplessis dura desde hace mucho tiempo revelándose como un efecto indirecto de «conquista». Sin querer entrar en todos los meandros de la Historia y para circunscribir mejor esta oposición ciudad/campo digamos que esta llamada negrura aparece en el Acta de Unión de 1840, tanto después del fracaso del régimen del Acto constitucional de 1791, un fracaso calculado según historiadores como Maurice Seguin, por ejemplo, como así también después del fracaso del movimiento de los Patriotas, exasperados por la conducta de los Gobernadores del Bas-Canada. Es entonces que comienza, y es una realidad sobre la que no se ha insistido lo bastante, el largo reinado de la placa de plomo que va a pesar sobre la sociedad «canadienne-française» con la llegada del obispo ultramontano, Ignace Bourget, que estará allí durante varias décadas y que luchará contra el Instituto canadiense llegando a excomulgar a sus miembros en 1869, cuya vocación es la de favorecer la lectura de las obras francesas, en parte contenidas en el index. La Unión marca entonces, para ese pequeño grupo francés y católico bajo la tutela inglesa un muy mal alineamiento de los planetas con el obispo Bourget, la reina Victoria y Pío IX, un papa de largo reinado que

se creía moderno y que va a publicar el Syllabus.

Es durante este período de nuestro largo siglo XIX que muere hacia 1930 según el profesor Henri Tuchmaier quien lo afirma en su tesis desgraciadamente no publicada « *Evolution de la technique du roman canadien-français* » (Laval, 1958) que la ciudad estará alejada del imaginario quebequense, salvo para hablar mal de ella. Sobre el modelo de *la Terre paternelle* de Patrice Lacombe, en 1846, se teje una trama de numerosas novelas donde se privilegia el campo, la fidelidad a la tierra, a la familia, a la fe y a la lengua puesta de relieve y donde la ciudad es abucheada. En un Québec que se urbaniza y cuya ciudad se transforma en el nuevo centro de vida, se ofrece una contra-imagen urbana y una sobrevalorización de la vida rural. A esto hay que agregar, el acecho de las críticas, a veces del clero y de la gente salida de sus colegios clásicos y privados, de las obras que se aventurarían demasiado por salirse de los caminos ya marcados. Es así que se condena al poeta Eudore Evanturel que publica en sus *Premières poésies* hermosos versos que serán sus últimos en 1878. Sus poemas son juzgados sensuales y peligrosos. El poeta de 26 años se parece a los héroes novelescos atormentados de la década de 1940 que deambulan con su angustia cuando él escribe: «Cuando no tengo el corazón listo para otra cosa, \ Salgo y me voy, alma triste y morosa, \ El paso que ustedes conocen distraído y lento, \ La frente tímida inclinada hacia el pavimento, \ Pasear mi dolor y mi mal solitario \ (...) Me siento mejor. Voy donde mi corazón me lleva...». A comienzos del siglo XX, muchos poetas influenciados por la ciudad de Montréal donde viven, no son respetados porque sólo se interesan en lo que se publica en París. Se los llama también «parisianistes» o «exotiques», doblemente extranjeros en su propio país.

Esta literatura del terruño no es trivial. Tiene por lo menos la ventaja de tomar del medio temas de inspiración, aún cuando a veces pareciera paseísta y anticuada. Durante la década del 30, sus novelas más importantes llegan como el canto del cisne de la novela de la tierra, sobre todo con *Menaud, Maître-Draveur*, del cura de Clermont, en Charlevoix, Félix-Antoine Savard, una novela de importante prosa poética interpretada de distintas maneras y el voluminoso *Trente Arpents* de Ringuet (doctor Philippe Panneton) donde la tierra aparece

finalmente como una madrastra. En esta última novela, la ciudad está entre bastidores y anuncia un acto nuevo en el campo literario quebequense. Curiosamente, no se sabe porqué, numerosas mujeres acceden finalmente a la escritura, sin seudónimo como Laure Conan, Madeleine o Françoise. Algunas novelistas no son ni conocidas ni notables. Sin embargo, he sugerido a menudo a los feministas leer novelas de Lucie Clément o Laetitia Fillion donde la ciudad está presente para comprender mejor el camino de la puesta imaginaria en las estructuras sociales de las que carecen. La mayor parte son poetisas como Rina Lasnier, una importante autora moderna o Alice Lemieux, que publica en 1926 y 1928, Josette-Alice Bernier (*La chair décevante*, 1931), Medjé Vézina (*Chaque heure a son visage*, 1934), Cécile Chabot (*Vitrail*, 1939)... En cierto sentido con la guerra que ya se anuncia y que va a emancipar a las mujeres, devolver la dignidad a los desocupados que van a la guerra, es contradictorio, todo está listo para la llegada de los dos primeros autores que definitivamente van a inscribir la ciudad en el camino de nuestro imaginario.

La primera es una mujer, hija de las grandes llanuras de Manitoba, institutriz que soñaba con ser una mujer de teatro y que se instala en Montréal después de una estadía en Inglaterra y en Francia. Decidida a vivir del periodismo y de sus escritos, instalada en la parte alta de la ciudad de Westmount donde vive lo más granado de lo anglo-sajón, descubre por casualidad en sus largos paseos por la ciudad el barrio popular de Saint-Henri. Ve la miseria, la desocupación, los efectos de la crisis en la gente humilde y, como lo confesará a Judith Jasmin, la indignación será el motor de lo que escriba en una larga novela cuyo título evita un anglicismo corriente, *Bonheur d'occasion* en lugar de «*Bonheur de seconde main*». En su muy documentado artículo del *Dictionnaire des Œuvres Littéraires du Québec*, Antoine Sirois muestra muy bien las perspectivas que varios exégetas han sabido valorar. En la óptica socioliteraria, la composición del espacio y su organización aparecen como muy importantes. Saint-Henri es un espacio cerrado, confrontado con la riqueza vecina y con el deseo de desertar como tráfugas. El mundo llega a penas de modo lejano excepto por esta guerra que aparece escandalosamente para varios personajes -Azarius, Emmanüel- como una forma de salir de la miseria. Pensemos por ejemplo en

esta secuencia emocionante de Rose-Anne Lacasse pelando sus papas y depositando las cáscaras sobre una hoja del diario donde lee a hurtadillas que pueblos enteros son deportados allá, en la lejana Europa, como ella, que año tras año, va a buscar vivienda cada vez más miserable, con una familia que aumenta y entradas que disminuyen.

Curiosamente esta pobreza popular de la vida de un barrio de Montréal hace la fortuna de la obra de la que se venden rápidamente 3000 ejemplares, que se vuelve a editar, entre otras editoriales europeas en Flammarion, que obtiene el premio Fémina, que se traduce a varias lenguas. Gabrielle Roy, en un «horizonte de espera» que le es favorable en esa época turbulenta, acaba de tocar un tema sensible, la salida de una «gran negrura» a causa de la «gran guerra» para todo un proletariado urbano que sirve desde hace décadas de mano de obra barata. Pero su obra, según ella no tiene alcance político. Son más bien los críticos los que llevarán a cabo ese tipo de acercamiento recordando que en ese Québec urbanizado en un 63 %, más del 85% del empresariado anglófono ocupa el poder financiero del territorio. El cineasta Claude Fournier ha representado todo esto simbólicamente en ese tren que viene del oeste con todo la chatarra de la guerra y de la economía, un tren que además en Saint-Henri, provoca molestias, yendo y viniendo de un lugar a otro sin detenerse, llevando una riqueza escondida en su vientre con destino oscuro.

Más que por la ideología, *Bonheur d'occasion* está más cerca de la dimensión moral donde Emmanuël Letourneau habla de fraternidad humana. Un pasaje, muy poco citado en los numerosos análisis, es sin embargo emocionante, al punto que se comprende la visión de la escritora que traduce al mismo tiempo sus personajes. Azarius Lacasse, en el restaurante *les Deux Records*, hace la apología de esta pobre Francia ocupada con una elocuencia inocente y conmovedora. Cuando Azarius evoca la belleza de Francia, Emmanuël le pregunta si él ya la vió. Y Azarius habla del calor del sol, de la claridad de las estrellas que no se han visto pero que nos alcanza, nos calienta, nos ilumina. El texto de la novela le hace decir: «Si Francia muriera, afirmó, sería como quien dice tan malo para el mundo como si el sol se cayera». ¿Qué agrega la narradora? Esto: «Se hizo un silencio. Todos estos hombres, aún los más duros, los más taciturnos,

amaban a Francia. Había permanecido en ellos a través de los siglos un misterioso y tierno afecto por su país de origen, una difusa claridad en el fondo del ser, una vaga nostalgia cotidiana que raramente era expresada pero que estaba en ellos como su tenaz buena fe y su lengua aún ingenuamente hermosa. Pero oír esta simple verdad dicha por uno de ellos los sorprendía, les molestaba como si de pronto advirtiesen que se habían descubierto los unos a los otros».

El crítico Gilles Marcotte, que juzga el estilo de *Bonheur d'occasion* más bien gris pero de tono justo, atribuye una parte de su éxito al hecho de que Roy, llegada de otra parte, ve Saint-Henri con mirada nueva. Este juicio me parece aleatorio. ¿A caso, *les Velder* de Robert Choquette, 1941, que se desarrolla también en Montréal en una pensión al Este de la ciudad, merecería menos el nombre de novela urbana?. ¿No sería mejor pensar que este autor había preparado a los lectores de Gabrielle Roy con un folletín radiofónico, «la Pensión Velder» muy escuchado de 1938 a 1942 y en el cual se inspira fuertemente la novela de 1941? Hay que tener en cuenta además los cambios sociales que hacen evolucionar la sociedad quebequense al comienzo de los 40: el voto de las mujeres, la instrucción obligatoria, la enseñanza primaria gratuita, el trabajo de las jóvenes en las fábricas de guerra en particular... El universo tradicional canadiense-francés estalla y el autor Roger Lemelin, que como Gabrielle Roy no se educó en un colegio de los llamados clásicos, lo ilustra de maravilla en lo que puede considerarse como una trilogía por sus personajes recurrentes, en particular Denis Boucher, suerte de doble de Jean Lévesque. La primera de las tres novelas, *Au pied de la Pente douce* aparece en 1944, un año antes que *Bonheur d'occasion* seguida de *Les Plouffe* en 1948 y de *Pierre le Magnifique* en 1952, las tres novelas son editadas sucesivamente por Flammarion.

El sociólogo Jean-Charles Falardeau, autor del muy buen estudio teórico *Imaginaire social et Littérature*, ilustró el cambio del antiguo universo analizando esta trilogía en su libro *Notre société et son roman*. Demuestra como este universo novelesco se desgrana de la novela de 1944 al de 1948, luego al de 1952. *Au pied de la Pente douce* y *les Plouffe* nos colocan en presencia de un universo cerrado, una parroquia de la ciudad-de-abajo de Québec totalmente dominada por el cura que cuida su rebaño, de los «soyeux» o pequeños

funcionarios y de los «mulots», gente que vive cavando zanjas para el acueducto municipal que desciende hasta la parte baja de la ciudad. Porque hay que decirlo, hay una ruptura entre este nivel urbano, popular y obrero y la parte alta de la ciudad, lugar de la burguesía y de la cultura. No se pasa de uno al otro, es como una imagen de lo prohibido. El micro-espacio de la parroquia del cura Folbèche se repite también a nivel familiar donde en el seno de la familia Plouffe, la madre Joséphine es como el relevo del cura y vigila el grano, el interior de la casa, micro-espacio en el micro-espacio. El marido, Téophile, -nótese el simbolismo de los nombres- tipógrafo, es un ardiente patriota que rehusara colocar el pabellón en ocasión de la visita de la reina de Inglaterra. La primer novela está más centrada en la parroquia, como si ese fuese el **personaje**, la familia estará más tipificada en *Les Plouffe* con Napoléon, el hijo mayor, entrenador de Guillaume, el deportista de la familia que será arrestado por haber querido mostrar a los reyes qué buen lanzador era, Ovide que ama la ópera, habla bien y que prueba el monasterio, y Cécile la «solterona» que debe esconderse para salir con un hombre casado.

Ya en *Les Plouffe* el cura ha perdido el dominio de su parroquia que hace agua como un viejo barco. El buen cura representa muy bien a ese bajo clero que no entiende que la universidad de Laval, creada por orden pontificia, reciba a protestantes en los cursos de verano de francés et que, además vienen a jugar a la pelota en el patio del colegio de los hermanos exponiendo de este modo a sus feligreses a la herejía! Pero la copa rebalza, cuando a pedido del cardenal, una procesión sube hasta la ciudad-de-arriba y el cura descubre que el arzobispo y primado de la Iglesia canadiense está a favor de la conscripción, permitiendo que se pierdan en el camino todas las oraciones que los curas de la ciudad-de-abajo han hecho decir en contra! Hay un personaje que contempla todo eso, que mas tarde será periodista, es Denis Boucher. En *Pierre le magnifique* lo encontramos escéptico y fisgón social. Mientras tanto, el padre Plouffe que ha hecho huelga en el diario del arzobispado es expulsado y queda paralítico, él, que fue campeón ciclista. Morirá vencido viendo como su hijo Guillaumes se ha enrolado. Al final, como lo ha sabido demostrar Falardeau en su estudio espacio-temporal, el mundo de los microespacios ha dado lugar a una ciudad más abierta,

donde la tensión ciudad-de-arriba \ciudad-de-abajo se ha atenuado mucho. La imagen final de *les Plouffe* representa el estallido del micro-espacio rural transportado a la ciudad. Josefina que acaba de leer una carta llegada del frente donde su Guillaume le cuenta que ha matado muchos Alemanes sale a la galería de su casa y grita a todo el que quiera oírlo que su hijo mata hombres! Esta obra de Roger Lemelin, popular y populista, se verá en la televisión y obtendrá una audiencia largamente envidiada durante la década del cincuenta. En 1981, Gilles Carle hará de las dos primeras novelas una película llamada *les Plouffe*.

Esta transformación social a través de novelas de inspiración urbana como las de Harvey, Roy o Lemelin continuarán después de la Revolución tranquila en obras notables. Por el lado de Montréal, es dable pensar en autores como Yves Beauchemin, Claude Jasmin, por nombrar sólo a dos. El primero es conocido sobre todo por *Le Matou*, un best-seller internacional, traducido a más de 15 lenguas y llevado al cine por Jean Beaudin. Beauchemin reincide y compone otras novelas voluminosas y perdurables como *Juliette Pomerleau*, en 1989, o la más reciente *les émois d'un marchand de café*. Como Michel Tremblay, su obra frecuenta la Meseta Mont-Royal. en cuanto a Claude Jasmin, del mismo modo que Gabrielle Roy o Roger Lemelin, describe sobre todo la simple vida de barrio abigarrada, cerrada y autosuficiente, antes de la invención de las grandes superficies comerciales. Y feliz, podríamos agregar, refiriéndonos a su novela *la Petite Patrie* que describe el barrio Villeray de su niñez y que retomaré con éxito la televisión.

Podríamos, ahora que la ciudad es una parte importante del imaginario quebequense, hablar aún mucho más de la novela del espacio urbano. Me conformaré con dos últimos ejemplos. El primero les ha de ser conocido, *La Grosse Femme d'à côté est enceinte* de Michel Tremblay de 1978, y comienzo de una larga seguidilla de novelas imbricadas en el mismo universo novelístico, yo quisiera mostrar las analogías de esta obra con la de Gabrielle Roy o de Roger Lemelin, en las que la presencia de la guerra es el telón de fondo. Sería interesante oponer por ejemplo los dos discursos sobre la participación en la guerra de Azarius Lacasse y de Gabriel, el marido de la Grosse Femme, o comparar la temporalidad de cada una de las novelas, el relato de Tremblay,

dramaturgo en la primera parte de su novela, construída como drama abarcando el 2 de mayo de 1942, o acercar los espacios urbanos de Saint-Henri, de Saint-Sauveur o de la Meseta Mont-Royal, o reflexionar sobre la lengua popular de las tres novelas, lengua que ha hecho correr mucha tinta en Québec. Pero lo que es particularmente interesante, es ver un mismo período histórico a través de la lente de lo que Escarpit llama las generaciones literarias. Está claro que en el caso de Tremblay, el narrador vuelve sobre un pasado del que ha asumido los hechos, algo así como el nieto de Rose-Anna Lacasse o de Joséphine Plouffe que se hizo escritora. El punto de vista no es ya el mismo.

A pesar del drama de las historias concurrentes de Victoire, enamorada de su hermano Josaphat-le-violon o de Tit-Lou, la gloriosa prostituta de Ottawa, es un llamado de salvación y de liberación lo que hay que ver en *La Grosse Femme d'à côté est enceinte*. Hay aquí una voluntad de terminar con la mentira. A diferencia de las novelas del Interior donde los personajes vivían su drama en la dificultad de comunicarse, siendo *les Temps des hommes* (1956) de André Langevin el ejemplo que más llama la atención, en Tremblay alguien siempre está escuchando a alguien, Béatrice escuchando a Richard, la Grosse femme escuchando a Gabriel, o a Albertine, o a Laura, Josaphat escuchando a Victoria o a Marcel y Florence, misteriosa madre de las tejedoras de la Historia, todas con nombres de colores cercanos a la muerte, Rose, Violette et Mauve, escuchando la memoria misma de las generaciones que pasan y que forman la trama de un misma comunidad. Por otra parte, ¿el nombre de Victoire no es acaso simbólico para un pueblo marcado por el síndrome del fracaso? y ¿qué significa esta espera de liberación de siete mujeres embarazadas sino la continuidad del mundo? ¡un poco como el poeta Miron llamaba a su hija: Emmanuëlle y el escritor Hubert Aquin a su hijo: Emmanuël!

Hablando de Miron justamente, podríamos, siempre a propósito de esta novela de Tremblay, volver a su noción de **adentro** y **afuera** utilizada en sus importantes «Notes sur le non-poème et le poème» de *l'Homme rapaillé*. Por ejemplo, el drama del pequeño Richard es de no poder reconciliar ese adentro y ese afuera. «Afuera estaba el único refugio...» escribe significativamente el narrador evocando el medio de vida de estas tres familias que viven juntas. Es

también el caso de Marie-Louise Brassard, siempre en la ventana, detrás de las cortinas, no para convivir sino para escapar al vacío. El narrador nos la presenta como un «cabal producto de la ignorancia, de la intolerancia de una sociedad rural» y como si nada, estigmatiza esa sociedad de la cual «la envidia, la hipocresía y la culpabilidad (son las) tres virtudes esenciales». Es justamente Tit-Lou, la que ha asumido su historia, la que ventana abierta porque no quiere morir sin un acercamiento con el exterior, será llevada a morir de pie. Entre el pequeño Marcel al que se le da por soñar y Jean-le-Maigre de la novela *Une saison dans la vie d'Emmanuel* que se dedica a la escritura y desatiende a su abuela, ella, que sin embargo es la imagen de la fidelidad histórica con vocación de mártir, un puente puede ser tendido de la ruralidad a la urbanidad, de la deposición a la conquista de la identidad, del conformismo a la novedad, del mundo antiguo a la modernidad.

Es lo que ha ilustrado de manera magistral el autor Jacques Ferron, médico y escritor que podría ser un Nobel de la literatura si Québec fuese un país políticamente separado de la literatura francesa. Me agrada terminar con Ferron ya que él no tiene un juicio tan severo como el mío sobre el rol de la Iglesia quebequense en nuestra comunidad, lo que demuestra la relatividad de los puntos de vista. Este médico popular, discípulo de Foucauld, describe, en situación de la novela, la locura con la que convive en Saint-Jean-de-Dieu -léase *l'Amélanchier* o *les Roses sauvages* - escrita en 1969, lo que él llama una crónica y que el profesor Alonzo Leblanc estima ser la actualización de una verdadera mitología quebequense. Ve en este «fresco social» de más de doscientos personajes una de las obras mayores de esta década. Y el escritor Victor-Lévy Beaulieu comparte este punto de vista, reconociendo haber leído *Le Ciel de Québec* unas quince veces, habiendo siempre aprendido algo nuevo, porque para él, un escritor no es nada si no enseña algo a un comensal de la escritura: «Si Ferron hubiese sido sudamericano, sus libros habrían sido traducidos en todo el mundo» afirma Beaulieu en el *Devoir* refiriéndose a *La Tête de Monsieur Ferron et Les Chiens*.

En *Le Ciel de Québec* que se desarrolla en 1937 en la capital, sitio del poder, tanto político como eclesiástico, los principales personajes son clérigos,

católicos y protestantes, hombres políticos, tanto quebequenses como federales a los cuales se agregan artistas, poetas como Hector de Saint-Denys Garneau o Anne Hébert, pintores como Paul-Emile Borduas. El *Ciel de Québec* puede interpretarse como un lugar, un clima, un país o simplemente como la recompensa prometida a los elegidos y del que se ve el inmenso azul. En esta novela hormigueante de personajes, el telón de fondo es la apertura de una nueva parroquia, en el sector de mala fama de la gran parroquia de Saint-Magloire, en Etchemin. De hecho, el joven vicario de la gran parroquia fue a hecharles el fuego del cielo antes de encontrarse momentáneamente en Saint-Michel-Archange. El cardenal se presenta en la nueva parroquia, acompañado por dos grandes eclesiásticos, monseñor Camille y monseñor Cyrille, dos señores del Seminario. En los hechos, gracias a un index histórico de los nombres, se puede reconocer en ellos al literato abate y universitario Camille Roy, prolífico autor y defensor de nuestras letras pero en esta obra, poeta y autor de las *Stances agricoles* que el obispo anglicano, Frank-Anarcharis Scot admira como tal. En este libro donde el humor es soberano, hay una escena ambivalente donde el obispo Scot que visita, a título literario, a monseñor Camille, le pregunta a este último la diferencia entre lo que le gritan a veces los que pasan por la calle, como «tabernacle de grande hostie» (tabernáculo de gran hostia) o «grande hostie en tabernacle» (gran hostia en el tabernáculo). A lo que su visitante le explica detalladamente que, a pesar de la similitud revelan «la sorpresa y la consideración», con una leve irreverencia en la primera!

A la inversa de monseñor Camille, monseñor Cyrille es un eclesiástico austero y de religión más bien terrorista. El retiro espiritual que va a predicar a Sainte-Catherine, parroquia del cura Rondeau que gusta del vino y de la caza y dónde viven Orphée et Eurydice (los poetas Garneau y Anne Hébert), pertenece a la tradición clásica de los grandes ejercicios jesuíticos. Los feligreses adoran escuchar los sermones del retiro que suelen ver como un alto ejemplo de retórica. Con tales monseñores, el cardenal, antiguo misionario oblató en el oeste canadiense, puede ponderar los juicios opuestos de sus dos consejeros. Por otra parte ya ha con fiado al abate Camille la rehabilitación del joven vicario incendiario de los malos, el abate Louis de Gonzague Bessette, al que quiere

nombrar nuevo cura de la nueva parroquia del arroyo de los chiens.

Pero Ferron no deja de oponer a esta trama clerical de la historia, la justa política de los Olympiens (los federales que rodean al ministro Ernest Lapointe) y de los prometeos (que rodean al primer ministro Maurice Duplessis). Ferron ha elegido minuciosamente su campo, el cielo de Québec, y su visión del mundo pasa por la reconciliación con la historia. Por un lado, en esta proyección mitológica, la transformación quebequense de Frank Anacharcis Scot junior anuncia la paz política con los Ingleses ciento cincuenta años después de la Conquista. Por otra parte, la fundación del pueblito de influencia india llamado Chiquettes indica la adhesión a las dos vertientes del mundo, a las dos faces de la luna. Las últimas páginas de la crónica son magníficas, Scot junior, atravesando el invierno para ir a construir la iglesia del nuevo pueblo de Sainte-Eulalie, es recibido por Noé Cantin, que encerrado en su cabaña durante el invierno, no puede rehusarle un alojamiento y un cubierto en nombre de la antigua hospitalidad, pues dice Scot «para él que tenía fuego y casa, era yo el intermediario providencial que lo sacaba de su aislamiento, y que más tarde, transportaría su nombre más allá de la parroquia de la cual formaba parte un día de cada siete reuniría con la nebulosa de su pueblo». Y Scot agrega este pasaje que traduce el pensamiento de Ferron sobre el papel histórico de la Iglesia en Québec: «Cuando se pasa cuatro o cinco meses, cada año, inmovilizado por la nieve, se desarrolla un alma gregaria tan exaltada, tan absoluta, que es naturalmente religiosa y da su cohesión a la nación quebequense, que es individualista y llevada a la dispersión, por falta de Estado». Scot será ayudado por Joseph Fauché, cuyo hijo se llama Rédempteur. ¡Rédempteur Fauché! Un nombre que traduce tanto la alianza de los ricos y de los pobres, de los chiens y de los perros.

En la óptica de esta breve conferencia dada la importancia del tema, la reconciliación a partir de la capital, de la ciudad y del campo, son dos espacios de libertades y dos espacios complementarios. En esta gran analogía del *Ciel de Québec* la ciudad no será ya un espacio maldito sino un lugar fundacional del país y el campo podrá volver a ser un espacio de realización. Toda una comunidad vuelve por fin sobre la tierra, la de las vacas y la de la ciudad. Como Paris, Québec tendrá su ribera derecha y su ribera izquierda si podemos creer en la

«Conclusión» de la crónica: Yo caminaba sobre la otra ribera del río hacia la aldea de Chiquettes, asiento de la futura parroquia de Sainte-Eulalie, a seis o siete leguas de Lévis, bajando de la escalera absurda, gloriosa y tambaleante, de una sociedad que se edificaba muy en lo alto con el fin de tocar tierra y de fundar sobre la realidad mi pertenencia a un nuevo país.

2. Grande ville et province (Gran ciudad y provincia)

Une ancienne provinciale revisitée sa province

Ana Inés Alba Moreyra

Universidad Nacional de Córdoba

Chacun de nous (les romanciers) creuse à l'endroit où il est né, où il a vécu¹, affirme François Mauriac dans son essai *Le romancier et ses personnages*. Phrase significative, certes, qui pourrait bien s'appliquer à de nombreux écrivains français contemporains, parmi lesquels Annie Ernaux occupe une place de premier rang. Née à Lillebonne, en Seine Maritime (Normandie), en 1940, Annie Ernaux quitte définitivement la province pour s'installer dans une ville nouvelle de la région parisienne où elle travaille comme professeur de lettres. Cependant, son éloignement de la province n'est que physique car elle est une présence constante voire vivante dans toute son oeuvre. *Les Armoires vides* (1974), *La femme gelée* (1981), *La place* (1984), *Une femme* (1988), *La Honte* (1996), *Je ne suis pas sortie de ma nuit* (1997), autant d'ouvrages qui renvoient à la province. Cet écrivain refuse donc l'oubli de ses origines et remonte le cours du temps à la recherche de son identité. Dans ce retour vers le passé, la remémoration et l'évocation de souvenirs personnels jouent un rôle fondamental.

Dans cette étude, nous nous proposons de déterminer l'influence

1. Mauriac, François, *Le Romancier et ses personnages* in *Oeuvres théâtrales et romanesques complètes*. Paris: Gallimard- NRF, vol. II, p. 854.

qu'exercent la province –petites et grandes villes- et les capitales sur cet écrivain dans trois ouvrages: *La Place*, *Une Femme*, *La Honte*.

Dans *La Place*, Annie Ernaux retrace la vie et la mort de son père et dévoile aussi la distance survenue, entre elle, étudiante, et un père modeste dénué d'ambition, qui partage son temps entre le café dont il est patron, son jardin et ses activités ménagères.

Dans *Une Femme*, elle s'efforce de retrouver les différents visages de sa mère morte au terme d'une maladie qui avait détruit sa mémoire et son intégrité physique et intellectuelle.

La Honte révèle comment, à douze ans, un événement familial –le 15 juin 1952, son père tente de tuer sa mère à l'aide d'une serpe- provoque ce sentiment qui s'est saisi d'elle pour ne plus la lâcher.

Mais ces trois ouvrages ont un point commun: à travers ces vies- celle de sa mère et de son père qui sont aussi la sienne- elle raconte le quotidien des milieux populaires provinciaux dans les années cinquante.

La province

La peinture de la province qui se dégage de l'oeuvre d'Annie Ernaux s'encadre surtout dans la région de la Normandie à une époque déterminée, celle de son enfance et son adolescence. En effet, presque toutes les notations géographiques renvoient aux pays de Caux, sur la rive droite de la Seine.

A l'intérieur même de la province, une division binaire est envisageable: d'abord, **les petites villes**, représentées principalement par Yvetot et ensuite, **les grandes villes** dont Rouen est la principale

Les petites villes

C'est Yvetot qui a le plus marqué la vie de cet écrivain. Tout le décor de son enfance s'organise autour de cette ville de sept mille habitants qui est située entre Le Havre et Rouen:

En 52, je ne peux pas me penser en dehors d'Y. De ses rues, ses magasins, ses habitants pour qui je suis Annie D. ou "la petite D". Il n'y a pas pour moi d'autre monde. Tous les propos contiennent Y., c'est par rapport à ses écoles, son église, ses marchands de nouveautés, ses fêtes, qu'on se situe et qu'on désire. (L.H, p. 42)

En sociologue qu'elle est, elle s'occupe de peindre la société d'Yvetot avec ses habitants, ses moeurs, ses clivages sociaux.

Dans cette ville normande tout est réglé en catégories: ce qui est bien, ce qui est mal, ce qu'il faut faire, ce qu'il ne faut pas faire. Cette mentalité étriquée et stricte entraîne la dégradation des relations sociales. La vie publique et même privée tourne autour du qu'en dira-t-on et des rumeurs qui se répandent à propos de la conduite des gens:

(...) dans une petite ville (...) l'essentiel de la vie sociale consistait à apprendre le plus possible sur les gens (...) (UF, p. 24)

Tout le monde surveillait tout le monde. Il fallait absolument connaître la vie des autres- pour la raconter- et murer la sienne - pour qu'elle ne le soit pas. Difficile stratégie entre "tirer le nez du vers" de quelqu'un mais en retour ne pas se laisser tirer (...). La distraction favorite des gens était de se voir les uns aux autres (L.H, p. 62)

Deux classes sociales principales et bien différenciées divisent cette ville en deux parties: d'un côté, les pauvres, c'est-à-dire, le monde ouvrier, dont les parents d'Annie Ernaux font partie, et les riches ou la petite bourgeoisie, de l'autre. Cette répartition tranchante se voit reflétée aussi dans les quartiers:

La valeur des quartiers diminue au fur et à mesure qu'on s'éloigne du centre (LH, p. 45)

Les différences entre ces deux mondes opposés se font sentir non seulement dans le pouvoir d'achat mais aussi dans les goûts, le vocabulaire utilisé, les comportements et les valeurs. Le langage correct, les raffinements de la politesse, les vêtements délicats et chers, l'apparence d'une foi ardente et le monde intellectuel, autant de caractéristiques réservées au monde bourgeois. Au contraire, le milieu ouvrier ne voit aucun intérêt à respecter "les bonnes manières", ni à utiliser un vocabulaire convenable. Le bonheur ne dépend pas de l'argent mais de la sagesse. *Sois heureuse avec ce que tu as* conseille la mère d'Annie Ernaux à sa fille. Le travail et la famille, voilà, sans doute, les deux valeurs essentielles de la moralité ouvrière.

Le rituel qui entoure la mort du père constitue un clair exemple de l'opposition de ces deux milieux socio-culturels. Alors que pour les conventions bourgeoises "Larmes, silence, dignité" sont exigés, le code populaire préfère exprimer son émotion, commenter le chagrin et la tristesse que provoque le décès du patron:

Ils (les clients) faisaient part de leur émotion quand ils avaient appris la nouvelle, "J'ai été retourné", "je ne sais pas ce que né éta it m'a fait". Ils voulaient manifester ainsi à ma mère qu'elle était pas seule dans sa douleur, une forme de politesse. (LP, p. 17, 18)

Les parents d'Annie Ernaux représentent le modèle du ménage ouvrier de l'époque avec ses comportements typiques. Contrairement au schéma imposé par la bourgeoisie- la femme est soumise au chef de famille-, le père s'efface laissant la femme prendre les décisions majeures et devenant ainsi la patronne. *Des deux, elle était la figure dominante, la loi*, affirme Annie Ernaux.

Même si les deux parents appartiennent au monde populaire, leur mode de vie et leurs aspirations sont bien différents. Le père incarne l'homme ouvrier de l'époque: travailleur dépourvu d'ambition refusant d'évoluer intellectuellement:

Mon père lisait seulement le journal de la région. Il refusait

d'aller dans les endroits où il ne se sentait pas à "sa place" et de beaucoup de choses, il disait qu'elles n'étaient pour lui. (...) Il lui était indifférent de bien parler et il continuait d'utiliser des tournures du patois (UF, page 55)

En revanche, sa mère, tout en restant ouvrière, manifeste une constante volonté de réussite sociale. Ambitieuse, elle tente d'améliorer sa situation et surtout celle de sa fille dans tous les domaines: économique, intellectuel, linguistique, et culturel:

Son désir le plus profond était de me donner tout ce qu'elle n'avait pas eu. (...) Ma mère, elle, tâchait d'éviter les fautes de français, elle ne disait pas "mon mari", mais "mon époux".(...) Elle désirait apprendre (tant de craindre d'y manquer, d'incertitude continue), ce qui se fait, les nouveautés, les noms des grands écrivains, les films sortant sur les écrans (...) (UF, 51,55,56,57)

Adolescente, Annie Ernaux se voit, elle aussi, confrontée à ces deux classes sociales. Ayant été élevée dans le milieu populaire, elle a appris dès sa naissance ses moeurs, ses habitudes, son langage et ses idées et elle en est imprégnée. Son père en fournit un exemple fidèle. Mais elle subit aussi l'expérience bourgeoise. Faisant un grand effort et voulant se distinguer du milieu ouvrier environnant, sa mère décide de l'envoyer à l'école privée de la ville: un pensionnat religieux auquel assistent généralement les filles des parents aisés. Ce contact avec l'école lui fait découvrir un autre monde tout à fait différent: celui de la petite bourgeoisie.

Tout ce que l'école prône, c'est le contraire de ce qu'on lui apprend chez elle:

J'émigre doucement vers le monde petit-bourgeois, admise dans ces surbours dont la seule condition d'accès, mais si

difficile, consiste à ne pas être cucul. (...) Même les idées de mon milieu me paraissent ridicules (...) L'univers pour moi s'est retourné (LP, p. 79) (C'est nous qui soulignons)

Dès lors, un revirement d'attitude se produit dans le comportement de l'adolescente: renfermée sur elle-même, elle fait ses activités quotidiennes et ne parle avec ses parents que le strict nécessaire:

Je travaillais mes cours, j'écoutais des disques, je lisais toujours dans ma chambre. Je n'en descendais que pour me mettre à table. On mangeait sans parler. Je ne riais jamais à la maison. Je faisais de l'ironie (LP, p. 79)

Plongée dans un grand complexe d'infériorité, elle commence à avoir honte de ses parents dont la façon brusque de parler, de se comporter, et même de s'habiller ne les rend pas, à ses yeux ni à ceux du monde bourgeois, présentables. Les scènes de violence - par exemple, la tentative de son père de tuer sa mère-, les vêtements maculés de tâches de sa mère lorsque sa maîtresse la raccompagne chez elle et le fait de pas dîner à la carte dans un restaurant de Tours, autant de situations qui font renaître en elle ce sentiment d'infériorité.

Aujourd'hui, après plusieurs années de la mort de ses parents, Annie Ernaux porte dans ces trois ouvrages un regard plus lucide et plus exact sur ce milieu provincial dans lequel elle a vécu. Eprouvant un fort sentiment de culpabilité, elle se fait une dure autocritique: elle met en accusation la classe bourgeoise avec tous ses défauts et revendique le peuple comme porteur de valeurs positives. Mais elle est loin de le réhabiliter complètement: elle lui critique son mauvais goût et cette tendance à *la sacralisation obligée des choses*. Annie Ernaux invite le peuple à améliorer sa condition et à ne pas se scléroser.

Les grandes villes

Rouen est sans doute la grande ville qui a exercé le plus d'influence sur cette

adolescente. D'abord parce qu'elle voyage souvent à cause de la proximité avec sa petite ville natale, et en plus parce que c'est là qu'elle continue sa formation en faisant sa licence de lettres. Cette ville représente pour elle et aussi pour la plupart des habitants d'Yvetot la modernité et le progrès dans tous les domaines:

A Rouen, il y a tout, c'est à dire des grands magasins, des spécialistes de toutes les maladies, plusieurs cinémas (...) A Rouen, on se sent vaguement "en retard", sur la modernité, l'intelligence, l'aisance des gestes et des paroles. Rouen est pour moi l'une des figures de l'avenir, comme le sont les romans-feuilletons et les journaux de monde (LH, page 42)

Ayant du mal à s'habituer à ce mode de vie moderne et à la réalité des grandes villes, les provinciaux manifestent généralement une certaine appréhension pour celles-ci. Le père d'Annie Ernaux, par exemple, a la possibilité d'améliorer sa situation mais il refuse de quitter sa petite ville.

A Rouen ou au Havre, on trouvait des emplois mieux payés, il aurait fallu quitter la famille, la mère crucifiée, affronter les malins de la ville. Il manquait de culot: huit ans de bêtes et de plaines (LP, 35)

D'autres grandes villes sont attachées à ses souvenirs d'enfance: celles qu'elle a connues lors de ses voyages touristiques. Elle s'y trouve confrontée aux luxes de la vie moderne: se laver dans un lavabo avec de l'eau chaude et froide et manger des produits qu'on ne connaissait pas encore dans sa petite ville, comme par exemple le yaourt. Une fois de plus, elle constate *son appartenance irréfutable au monde du dessous*.

Les Capitales

Deux sont les capitales auxquelles Annie Ernaux fait allusion dans ces trois

livres. D'abord Londres, ville dans laquelle elle fait un long séjour qui lui a permis d'avoir plus d'indépendance: *Je commençais à vivre pour moi seule*, affirme-t-elle. Ensuite Paris, qui est présenté comme la grande ville moderne par excellence auquel un provincial a difficilement accès. Pour un habitant d'Yvetot, Paris est une ville monstre pleine d'entraves:

Il semble impossible d'aller à Paris autrement qu'en voyage organisé, à moins d'y avoir une famille susceptible de vous guider. Prendre le métro apparaît comme une expérience compliquée, plus terrifiante que monter le train fantôme à la foire et nécessitant un apprentissage long et difficile. (LH, 40)

Faute d'adaptation, la mère d'Annie Ernaux, par exemple, n'a pu vivre en région parisienne que six mois avec sa fille et sa famille.

Conclusion

Nous arrivons au terme de notre travail et le moment est venu de tirer quelques conclusions.

D'abord, la province et en particulier la ville d'Yvetot est une présence vivante dans les trois oeuvres d'Annie Ernaux. L'atmosphère provinciale qu'elle y récréé, qui est celle de son adolescence, met en scène une société fermée divisée en deux: d'une part, la classe ouvrière et de l'autre, le monde bourgeois. Annie Ernaux est tiraillée entre ces deux modèles antithétiques et ces livres sont bien le reflet de ce déchirement auquel elle est confrontée. Cependant, en faisant la caricature de la classe bourgeoise, et en analysant avec exactitude le monde ouvrier avec ses aspects positifs et négatifs, elle s'efforce de dépasser les contradictions et de chercher une synthèse qui concilierait les deux pensées.

Ensuite, ces trois livres ont, à notre avis, une visée expiatoire, comme bien le souligne l'épigraphe de Jean Genet dans son livre *La Place: Je hasardo*

*une explication: écrire, c'est le dernier recours quand on a trahi. Se sentant coupable d'avoir renié de ses origines et pesant sur elle un grand cas de conscience, elle fait son mea culpa. Dans un entretien avec Gro Lokoy, le 17 avril 1992, elle affirme: Ma plus grande honte, c'est d'avoir eu honte de mes parents. Ce qui me fait honte, c'est cette honte-là dont je suis vraiment responsable, c'est la société inégalitaire qui impose cette honte.*²

Finalement, les grandes villes qui appartiennent au milieu provincial jouent un rôle décisif dans la vie de cet écrivain. Rouen, par exemple, lui a permis de compléter sa formation et d'élargir en même temps sa vision du monde. En revanche, les capitales, Londres et Paris, n'ont guère de place dans les oeuvres analysées. Deux faits racontés sans détail: un séjour à Londres et un déménagement à Paris.

Vivant dans la région parisienne depuis plusieurs années, Annie Ernaux, ancienne provinciale, se tourne vers son passé pour nous montrer à quel point la toute puissance de la province a marqué sa vie et son oeuvre.

2. Cité dans Savéan, Marie-France, *La Place et Une Femme*. Paris: Gallimard, 1994.

Bibliographie

Sources

Ernaux, Annie. *La Place*. Paris: Gallimard, 1983.

Ernaux; Annie. *Une femme*. Paris: Gallimard, 1989

Ernaux, Annie. *La Honte*. Paris: Gallimard, 1996

Bibliographie speciale

Dictionnaire des oeuvres littéraires de Langue Française.
Paris: Bordas, 1994.

Mcilvanney, Siobhán. "Annie Ernaux: un écrivain dans la tradition du réalisme" in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, mars-avril 1998- 98 année n. 2. Paris, PUF

Savéan, Marie France. *La Place et Une Femme*. Paris: Gallimard, 1994.

Les villes américaines d'après Simone de Beauvoir

Graciela Audero

Instituto Superior del Profesorado N° 8 "Almirante G. Brown"

En 1948, Simone de Beauvoir publie son journal "L'Amérique au jour le jour" où elle raconte sa découverte –entre janvier et mai 1947- des villes américaines.

Au fil des jours, elle voit New York et Chicago, Washington et Santa Fe, New Orleans et San Francisco. Elle voit aussi les petites villes: Reno, Rochester, Charleston, les villages: Taos, Roxbury, Oberlin, les paysages de la Nouvelle Angleterre, du Texas, de la Californie. Et, bien sûr, beaucoup d'autres régions, villes et villages.

Gourmande insatiable, elle ne veut qu'aucun "lieu privilégié interdit au touriste naïf" lui échappe. Arrivée dans une ville, elle se dit: comment y accéder?. Par où la prendre?. Que pourrai-je en saisir?. En partant, elle se demande toujours: cette ville ne m'a pas filé entre les doigts?. Avait-elle mieux à m'offrir?. Ses secrets n'étaient-ils que mirages?. Car "il y a dans son coeur l'anxiété et la gourmandise des nuits de Noël enfantines".¹

Comment être jamais certaine d'avoir tout connu, tout embrassé? Pareille ambition précipite Simone de Beauvoir dans un agenda infini: régions à parcourir, quartiers à visiter, êtres à connaître, conférences à faire, entretiens à mener, spectacles à jouir, partys à assister. De tout cela, elle émerge avec un gros

1. Beauvoir, Simone de, "L'Amérique au jour le jour", Paris, Editions Paul Morihien, 1948, p.113

livre de 400 pages où tout sera enregistré, le subjectif et l'objectif, l'essentiel et l'accessoire: l'urbanisme et l'architecture, l'ambiance des dancings et Universités, le décor des hôtels et drug-stores, l'identité et la culture des Américains ainsi que leurs problèmes et idéaux. Pour distinguer cet univers "fascinant", la voyageuse part d'une première ville qui demeure implicite en elle: Paris. C'est celle-ci qui lui sert d'étalon pour mesurer toutes les villes américaines. De là les comparaisons incessantes qui scandent son texte: l'hôtel de Washington est au bord d'un parc plus vaste que le Bois de Boulogne, la colline du Télégraphe à San Francisco est un petit Montmartre, la petite place au coeur de Boston a des proportions plus exquises que la place des Vosges, l'éventaire d'un marchand de fruits et de légumes, à New Orleans, paraît transporté de la rue Mouffetard.

Néanmoins, elle évalue aussi l'Amérique par comparaison avec d'autres unités de mesure: la France, la région méditerranéenne, l'Europe. C'est ainsi que de manière appliquée, elle nous informe que les chalets de Poughkeepsie sous la neige ont l'air aussi artificiel que ceux de Megève, que les galeries souterraines du Rockefeller Center sont une dédale presque aussi embrouillée que les souks de Fez ou que, en dépit de leurs ressemblances, les villages de la Nouvelle Angleterre ont autant d'individualité que ceux de France ou d'Italie.

L'étonnant est non seulement que Paris serve à Simone de Beauvoir d'unité de mesure, mais que Paris fonctionne dans sa mémoire comme une boîte à compartiments où l'auteur met tout ce dont elle veut se remémorer: monuments célèbres, noms illustres, emblèmes, vertus, rapports humains, goûts, coutumes, classements... Et que, entre chacune de ses notions et chaque point de l'itinéraire américain, elle établisse un lien d'affinité ou de contraste qui lui sert d'appel instantané à la mémoire. Autrement dit, l'étonnant est que Paris ne s'efface jamais de la mémoire de Simone de Beauvoir. Rien n'illustre mieux cette idée que lorsqu'elle affirme que "le Capitole est ennuyeux comme le Panthéon ou la Chambre des Députés",² que les hommes illustres de Savannah dont le plus

2. *Ibid*, p.82

vieux n'a pas deux siècles semblent aussi antiques que César ou Vercingétorix ou que les emblèmes de New York et de Paris: l'Empire State Building et la Tour Eiffel lui sont des repères aussi chers. Et s'il lui faut mettre en rapport les vertus de Paris et celles des villes américaines, elle décrit avec minutie les non-vertus de ces dernières: la première, l'impossibilité d'y flâner. En effet, des rues désertes, coupées aux angles droits et qui coupent d'autres rues aux angles droits, toutes fuyant à l'infini, découragent les flâneurs. Des rues identiques, bordées de maisons identiques, qui mènent à des faubourgs désolés: des avenues inachevées, d'immenses lotissements, des garages, des entrepôts, des carrefours compliqués n'encouragent pas la flânerie. Pire même, y flâner serait "une distraction de maniaque". En fait, seul le charme et la fantaisie de Saint-Denis ou Saint-Ouen encouragent les flâneurs, pas les "campements désolés" que sont les faubourgs des villes américaines.

Pourtant plus terrible encore que la coutume de ne pas flâner en Amérique, c'est celle de ne pas vivre de vrais moments de la vie dans les cafés. Ceux-ci n'ouvrent pas sur la rue, servent du café sans saveur, baignent dans une atmosphère qui sent l'épaisse ordeur d'argent et sont décorés au style impersonnel et neutre comme les halls des grands hôtels auxquels ils appartiennent. Et comble du malheur, on ne peut pas y lire, pas y travailler, ni causer, ni se détendre, ni passer des instants de plaisir. On y vient uniquement pour boire et dès que les clients ne voient pas vite leur verre, les serveurs leur adressent des regards mécontents ou blâmeurs. Au total, "ce n'est pas la coutume en Amérique de travailler dans les endroits où l'on boit; c'est le pays de spécialisations. Dans les endroits où l'on boit, il faut boire".³ A suivre ces descriptions, nous sommes persuadés que Le Dôme, La Rotonde ou Le Flore ont douloureusement manqué à Simone de Beauvoir pendant son séjour en Amérique.

Jamais lasse d'établir des comparaisons entre la France et l'Amérique, elle nous informe sur les rapports humains dans un pays et dans l'autre en termes contrastifs.

Les rapports entre inconnus en Amérique sont d'une grande facilité,

3. *Ibid*, p.23

cordiaux, complaisants, mais peut-être qu'en France les amitiés sont-elles plus profondes. Les rapports entre écrivains et intellectuels n'existent pas parmi les Américains ainsi que n'existe pas d'amitié entre écrivains. Pire encore, écrivains et intellectuels vivent une triste solitude parce qu'ils n'ont pas de cafés où se retrouver. Par contre, "en France, en Espagne, en Italie, en Europe Centrale la vie de café offre à l'intellectuel et à l'artiste, après le travail quotidien, la détente de la camaraderie, l'émulation et la fièvre de la conversation".⁴ Quant aux rapports hommes-femmes, en Amérique, sont tendus, crispés, malheureux. Car pour combattre l'inégalité entre les sexes: hommes supérieurs, femmes inférieures, les Américaines se sont érigées en "mantes religieuses" qui n'ont que des exigences envers les hommes. Elles reprochent aux Françaises leur servilité devant le sexe opposé, sans avertir que "dans les deux cas à travers la docilité ou l'exigence l'homme demeure roi".⁵ Certes les unes et les autres dépendent du mâle, mais au moins les Françaises ont des rapports aisés, détendus, heureux, avec les hommes.

Toujours empressée de rappeler à sa mémoire la ville de Paris, Simone de Beauvoir nous livre ses impressions sur les goûts américains en termes comparatifs. Ainsi à propos de l'abondance des vêtements féminins dans les magasins, elle juge que dans la "profusion de robes, de blouses, de manteaux une française aurait peine à faire un choix qui ne choquât pas son goût".⁶ En réalité, tous les choix offerts sont équivalents et aucun ne vise l'originalité sinon "l'affirmation d'un standard de vie". Et puisqu' "il n'y a de hiérarchie que quantitative: à même fortune, même manteau".⁷ D'autre part, les vêtements féminins ne recherchent pas le confort des femmes sinon les regards masculins. Pour ce faire, on souligne la féminité à travers talons hauts, fleurs, plumes, paillettes, jeans, visons. En résumé, les toilettes des Européennes dénotent des goûts plus libres, plus originaux, moins serviles que celles des Américaines.

4. *Ibid*, p.266

5: *Ibid*, p.330

6. *Ibid*, p.85

7. *Ibid*, p.54

Quand il lui arrive de faire des classements, elle nous dit qu'elle place au même niveau d'harmonie le jambon de Virginie accommodé à l'ananas et le canard à l'orange; au même niveau d'ingratitude, les marchandises disgracieuses que l'on vend entre Greenwich et la Batterie et celles que l'on vend aux environs de la rue Réaumur. Inversement, les monuments que l'on visite lors des excursions à la campagne, elle les range dans des catégories différentes: ceux de France sont des églises, des cloîtres, des abbayes ou des châteaux-forts, héritages de la Noblesse et du Clergé, tandis que ceux d'Amérique sont des maisons et des boutiques héritées de la bourgeoisie. Enfin, les paysages de ces mêmes campagnes sont classés, eux aussi, d'après des caractéristiques opposées: ceux d'Amérique sont monotones, bien définis et non annexés par les hommes, au lieu que ceux de France sont variés, modérés dans leur définition et incorporés par les hommes. En fait, "la campagne française est faite de propriétés".⁸ De là, que cette campagne incorpore, au paysage, les maisons "faites du même granit, de la même lave, la même argile que le sol"; en revanche les campagnes américaines ont "l'air inhabité" et leurs "maisons sont en bois, impersonnelles comme des pavillons d'exposition, aussi précaires, aussi étrangères à la nature dont elles détruisent la solitude sans cependant la pleupler".⁹

Ce n'est donc pas surprenant que Simone de Beauvoir se plaise particulièrement dans tous les endroits ayant quelque chose soit de parisien, soit d'européen. Elle devient attendrissante quand elle avoue naïvement se plaire à Santa Fe, au Nouveau Mexique, parce que les rues sont tordues, la place centrale a des arcades comme à Madrid ou Avila, les habitants flânent et causent sur cette place ainsi que sur les ramblas de Barcelone, au temps jadis. Et, puis, plaisir suprême, elle peut explorer la ville toute entière à pied. C'est pourquoi, sur une colline proche de la place lorsqu'elle observe un paysage immense, mais ordonné, harmonieux et mesuré autant que ceux d'Italie ou d'Espagne, elle fait cette réflexion rare au cours de ce voyage: "on voudrait y

8. *Ibid*, p.143

9. *Ibid*, p.89

vivre".¹⁰ A New Orleans, aussi, elle dit en toute naïveté: "on voudrait y vivre dans la vérité d'une vie quotidienne".¹¹ C'est qu'elle se plaît en se promenant dans le Carré français où les maisons évoquent à la fois l'Espagne et la France et les rues ont la sérénité de celles de l'Anjou et la Touraine. A cause de tout ceci, elle fait la promesse d'y revenir. Par ailleurs, nous remarquons que les surprises les plus agréables, elle les a devant les choses habitées par les souvenirs de la civilisation de la Méditerranée ou de l'Europe. Ainsi, à San Antonio, elle est heureuse de voir une église baroque du XIV siècle construite "en vraie pierre", "après tant de constructions en bois, en plisé, en briques, en adobes". Et de conclure que la première est belle, mais les autres seulement pittoresques. Manière de définir ce qui est beau d'après son étalon-Europe. Nous remarquons, également, que les plus beaux cadeaux de ce voyage, elle les reçoit là, où elle n'a rien à découvrir sinon seulement à reconnaître tout ce qui lui rappelle la culture méditerranéenne. Elle nous communique, donc, son bonheur de recevoir en cadeaux le spectacle offert par un marché de Los Angeles qui est une "extravagante débauche de couleurs: c'est l'éclat, la vie, la galeté des marchés espagnols, des souks marocains"¹² ainsi que le spectacle d'un autre marché, celui-ci de Chicago: "un des plus prodigieux qu'elle a vus depuis la place Djelma el Fna, à Marrakech"¹³ et dont les objets composent un mélange qui lui rappelle en même temps une foire à la ferraille et l'Uni-prix.

De sorte que du journal de notre écrivain, nous retenons donc moins la fascination de l'univers américain que ses interminables évocations de Paris. Dans ce sens, nous nous demandons si les racines profondes du journal ne faut-il pas les chercher dans les évocations parisiennes de Simone de Beauvoir.

L'extraordinaire, enfin, est qu'elle parvienne à se reconstruire, dans un quartier de New York, son univers parisien. Sur ce point, elle devient vraiment

10. *Ibid*, p. 193

11. *Ibid*, p. 236

12. *Ibid*, p. 117

13. *Ibid*, p. 369

touchante. La "gorge nouée d'angoisse" parce que Sartre la pousse à retarder son retour cédant à la pression de Dolorès Vanetti qui est avec lui à Paris et parce que Nelson Algren veut la ramener avec lui à Chicago, Simone de Beauvoir désespère dans la confusion. Tirillée entre l'amour essentiel et l'amour contingent, elle ne veut pas flotter dans l'incertitude. C'est alors que pour retrouver ses certitudes, elle se reconstruit au Greenwich sa vie parisienne. Elle a besoin d'échapper à l'Amérique, à elle-même... Il lui faut sentir sous ses pieds un sol ferme, c'est pourquoi elle s'installe au Village, l'endroit le plus ressemblant à son Montparnasse chéri. L'hôtel où elle se héberge au Greenwich est un vieil établissement français, le seul qui offre une terrasse sur son trottoir. Elle y mène une vraie vie de quartier. Elle rencontre ses amis qui vivent à deux encablures les uns des autres, lit sur les bancs du Washington Square ainsi qu'au Luxembourg, flâne sur Greenwich Avenue ou sur la 8e. rue où l'on vend des "trésors dignes des beaux temps de la Foire aux Puces" des environs de la porte de Clignancourt, goûte même le charme d'un jardin, derrière la maison du professeur J.B., tel que ceux "qu'on en trouve au fond des vieux hôtels de la rue de Lille ou de la rue de Beaune".¹⁴

Parfois, elle devient émouvante quand elle s'évertue à énumérer les vertus si parisiennes du coin new-yorkais dans lequel elle s'est réfugiée pour retrouver sa sérénité: la joie de croiser des gens connus sur la 5e. avenue, "tout comme sur la place de Saint-Germain des Prés", d'apprécier l'allure bohème des passants, de manger dans des restaurants "aussi italiens qu'en Italie, aussi espagnols qu'en Espagne, anglais, français, allemands". Voilà donc l'idée simple qu'elle s'est faite du bonheur et qu'elle raconte sans cesse dans son oeuvre. Et s'il faut encore un ingrédient indispensable à ce tableau, elle le trouve dans Bedford Street, près du Village: c'est le Chamby's, l'unique café de New York qui se prête à "lire et travailler dans la journée, à discuter tout au long de la nuit sans éveiller la curiosité ni le blâme".¹⁵ Dépitée, elle constate du coup que Paris, immobile et égal à lui-même, pour mieux se faire remémorer "a perdu son

14. *Ibid*, p. 319

15. *Ibid*, p. 319

hégémonie". L'a-t-il perdu vraiment? Nous n'y croyons pas. A Nelson Algren qui lui demande de rester en Amérique, elle répond "que sa vie était faite en France, pour toujours".¹⁶

A lire "L'Amérique au jour le jour", il n'est que trop facile de reconnaître l'histoire: quelque chose sur la vie de Beauvoir liée à celle de Paris. Comme tous les artistes notre auteur raconte toujours la même histoire. Ce journal est le registre de son premier voyage en Amérique, pays qu'elle se représente par une image: "le fantôme". Mais même ce journal-ci est un livre comportant un début, une trame et un dénouement. Car, elle l'écrit en sorte que ces trois parties puissent être reconnues suivant les transformations successives de son "spectre" au cours d'une expérience existentielle. Si bien que, primo, il y a le début: avant le départ, "son fantôme" n'est qu'un mirage qu'elle désire convertir en des villes "de chair et d'os". Secundo, il y a la trame: dès l'atterrissage à New York, "son fantôme" commence lentement à prendre corps. C'est-à-dire, c'est l'incarnation en elle d'une illusion lorsque son itinéraire de voyage se matérialise. D'ailleurs, la trame est constituée par les événements marquants du voyage. D'un voyage qui n'en finit pas de l'éblouir, la décevoir, la choyer. "Au jour le jour", elle sera éblouie par es voitures, les chevelures, les fourrures, les lignes géométriques délirantes des gratte-ciel, les ruisselements des néons, la profusion dévergondée dans les drug-stores qui est "d'une poésie aussi éperdue qu'une église baroque" dans laquelle l'homme "affirme la puissance de son imagination sur la matière".¹⁷ Elle sera déçue par "l'horrible opulence des grands hôtels", le racisme contre les Noirs, l'américanisme chauvin des intellectuels, le conformisme des jeunes, les partys ennuyeuses. Elle sera choyée par le goût du whisky, le rythme du jazz, le confort des greyhounds, la "sourde lumière violacée" des petits théâtres de Chicago. Et, à Chicago, elle sera choyée aussi par la pauvreté "rafraîchissante" de la baraque de Nelson Algren et, surtout, par lui-même. Et puis tertio, il y a le dénouement: venu le moment du départ, le

16. Beauvoir, Simone de, "La force des choses", tome I, Paris, Gallimard, 1963, p. 179.

17. Beauvoir, Simone de, "L'Amérique au jour le jour", op. cit., p. 383.

“fantôme” incarné en Beauvoir se désincarne pour se changer dans un bric-à-brac de souvenirs.

Ce “départ dénouement”, qui transforme l’Amérique en souvenirs, déchire-t-il Simone de Beauvoir ainsi qu’elle le dit? Sûrement pas. Elle devient saisissante à vouloir trouver les raisons pour lesquelles elle regrettera l’Amérique. Au terme du voyage, le départ est certes pour elle un déchirement qui la rend nostalgique et triste. Quoique plutôt nostalgique que triste. En réalité, autant le départ de New York la submerge dans la nostalgie, autant la proximité du retour à Paris la rend heureuse. Et, même, très heureuse parce qu’elle vient de confirmer, après quatre mois à l’étranger, qu’elle est irréductible à ses appartenances, à son identité, à sa culture.

La merveille est que rien ne la prive jamais de son bonheur de revoir Paris. En vrai, Simone de Beauvoir sait que l’unique malheur accablant qui pourrait lui survenir dans sa vie serait de devoir s’exiler de la rive gauche. Car vivre dans l’espace parisien compris entre les carrefours Vavin et Saint-Germain, auprès de Sartre, et consacrée à l’écriture, c’est le destin qu’elle s’est choisi, l’axe de sa vie et le sujet de son oeuvre. Par là s’explique donc que nous affirmions que les villes américaines d’après Simone de Beauvoir sont toujours Paris sous d’autres noms ou bien que ces villes- là ne sont que des excuses pour parler de Paris. Peut-être qu’elle ne parle que de Paris, en parlant des villes américaines. De telle manière qu’elle peut répliquer à Marco Polo¹⁸ –le personnage d’Italo Calvino- : “si chaque fois que tu décris une ville, tu dis quelque chose de Venise, moi, pour ma part, j’en fais autant, sauf que c’est de Paris dont je dis quelque chose”.

Tout compte fait, “L’Amérique au jour le jour” nous permet de retrouver une Beauvoir admirable, écrivain et voyageuse, résistante de l’américanisation du monde qui nous livre, comme dans toute son oeuvre, “le double registre d’une vie écrite et des livres vécus”.¹⁹

18. Nom d’un des deux protagonistes du livre d’Italo Calvino: “Las ciudades invisibles”, Barcelona, Minotauro, 1983, p.139

19. Propos consacrés à Sartre qu’on peut destiner également à Beauvoir puisque, leur vie durant, tous les deux soutiendront la même conception sur leurs oeuvres et leur existence grâce à un compagnonnage intellectuel de 50 ans. Cf. B-H. Lévy; “Le siècle de Sartre”, Paris, Grasset, 2000, p. 30.

Bibliographie

- BEAUVOIR, Simone de, "L'Amérique au jour le jour", Paris, Editions Paul Morhien, 1948.
- "Mémoires d'une jeune fille rangée", Paris, Gallimard, 1958.
- "La force de l'âge", Paris, Gallimard, 1960.
- "La force des choses", tome I, Paris, Gallimard, 1963.
- "La force des choses", tome II, Paris, Gallimard, 1963.
- "Tout compte fait", Paris, Gallimard, 1972.
- CALVINO, Italo, "Las ciudades invisibles", Barcelona, Minotauro, 1983.
- LÉVY, Bernard-Henri, "Le siècle de Sartre", Paris, Grasset, 2000.
- OZOUF, Mona, "Les mots des femmes", Paris, Fayard, 1995, p. 293 – 322.

Le New York de Paul Morand

Graciela Audero

Instituto Superior del Profesorado N° 8 "Almirante G. Brown"

Paul Morand publie son "New York" en 1930, moment critique de l'émergence de cette grande ville comme métropole victorieuse du monde. Car, devenue paradigme de la modernité, cette ville-phare des Etats-Unis donne le ton dans le concert des villes occidentales, reléguant Paris, Londres ou Berlin au rang de province. A ce propos, "Londres et New York sont une même chose à cent ans de distance",¹ selon Morand. Accaparé par cet événement exceptionnel, à la suite de quatre séjours qu'il fait à New York entre 1925 et 1929, Morand le reconstruit dans son texte, à la manière d'un montage d'impressions partielles, comparaisons et commentaires qui fixent à la fois l'image d'une ville infernale et celle d'une ville utopique.

Dès les premières pages du livre, on remarque que les traits tant de la ville infernale que ceux de la ville utopique sont vite esquissés dans une sorte d'instantanéisme narratif. Au reste, le livre tient du récit, de l'essai et du reportage sur "... la [ville] d'un temps, d'une année, d'un jour dont il fallait fixer sur l'heure la chronique. Peinture d'une [ville] qui n'existe déjà plus et qui, à défaut d'autres vertus, eut celle d'être colorée, violente, éphémère".² Bref, vue en coupe de

1. P. Morand, "New York", Paris, Flammarion, 1988, p.95.

2. Cité par M. Collomb, "La Littérature Art Déco", Paris, Méridiens Klincksieck, 1987, p.136.

New York, à un moment précis: la fin des années 1920, dont Morand est en même temps fasciné et inquiet. Car, il éprouve une fascination inquiète et conflictuelle devant un New York qui vient de rompre les amarres qui le rattachaient aux villes européennes. Par ailleurs, rien n'est plus étranger à Morand que la quête laborieuse d'un sens dans sa description de ce New York aux environs du grand tournant de 1930. Seul l'intéresse ce qui est significatif, en ces années-là, dans cette grande ville et "qu'il fallait saisir, photographier"³ à toute vitesse pour rendre compte de l'accélération générale des nouveaux temps historiques.

Grand bourgeois européen que tout fascine, Morand capture ce moment inédit de New York dans un livre qui est peut-être l'expression d'un dilettante au dire de Georges Friedmann.⁴ C'est que l'univers de Morand est discontinu, condensé et d'un style improvisé passant d'un dialogue avec le Président de l'Université de Columbia à la description des gratte-ciel, et de là, à des commentaires sur la psychologie des peuples étrangers qui habitent à New York dont il enregistre les comportements pittoresques ou aberrants. Mieux, des comportements capricieux qui ont du charme et de l'exotisme pour notre écrivain.

Au total, ce New York de 1930 reçoit de Morand une double connotation axiologique. D'une part, il y a le New York à sèmes dysphoriques: frénétique, raciste, vulgaire, redoutable et menaçant, c'est-à-dire, la ville infernale; d'autre part, il y a la ville aux connotants euphoriques: efficace, aux paysages urbains lyriques, au profil neuf, grand, fort, haut, riche qui permet de comprendre, inopinément, toute sa puissance et sa beauté. Ce New York –euphorie constitue la ville utopique ou ville rêvée.

Le New York à sèmes dysphoriques, c'est d'abord une ville frénétique. On y vit dehors: pas de vie de famille, pas d'enfants –envoyés "à dix-huit mois dans le kindergarden"- ni table dans les appartements, ni salle à manger parce qu'on mange sur place dans les bureaux, musées, grands magasins, clubs, grills, cafétérias ou . . . chez le pharmacien! Pire encore, on y avale debout, sur

3. Cité par M. Collomb, *op. cit.*, 1987, p.132.

4. Cf. M. Collomb, *op. cit.*, p. 78

des tabourets, des repas cuits électriquement et vite expédiés par des soubrettes pressées. On y subit des températures excessives: en été, il fait très chaud, en hiver, très froid, au point de comptabiliser à cause de tels excès plus de morts que "dans une bataille". On y assiste à des transformations formidables. En quelques mois, on démolit des résidences magnifiques pour construire, à leur place, des châteaux. Et comme toutes les modes sont fugaces, on détruit encore les châteaux pour les remplacer par des gratte-ciel. Tout cesse vite de plaire. On consomme aussi vite les vêtements que les artistes. Ainsi, à Broadway "le génie fait une carrière aussi courte qu'un pugiliste".⁵ Dans son exaltation, New York ignore les nuances. On y perd sa fortune en quelques secondes mais on la fait aussi très rapidement. De telle sorte que ceux qui, au début du siècle, ne buvaient pas d'alcool, en 1930 font sauter les bouchons de champagne et remplacent dans leurs pots de fleurs le géranium par l'orchidée et le pétunia par l'iris noir, banissant à jamais "les fleurs de cire sous globe à la mode du Général Grant." Rien n'est nuancé ni équilibré à New York, en 1930. Le cafard ou la fatigue sont combattus à coups de spectacles et de cocktails. Enfin, "la violence de la ville est dans son rythme"⁶ frénétique. Le soir, à la sortie des bureaux, les portes-tambour des immeubles "tournent comme des roues folles"; la Bourse, dans chaque séance, reçoit un million de coups de téléphone; à l'agence théâtrale Tyson, une centaine de téléphonistes répondent toutes à la fois, aux appels des clients. Personne ne marche à New York, on saute d'un taxi à un métro, d'un métro à un train. De là que certains s'endorment contre les portières de ces moyens de transports tandis que d'autres mâchent de la gomme dans un dernier effort pour tenir le coup. Rien n'est ni nuancé, ni équilibré, ni modéré à New York. Le soir, s'il lui faut s'éclairer, il devient un incendie. Les enseignes des firmes automobiles ont des "lettres de feu hautes de dix mètres", "un alphabet en ignition", et celles de Times Square, formées de millions de bougies, aux mouvements "épileptiques", tournent jusqu'au matin parce que New York a supprimé la nuit. De sorte que ce rythme frénétique vous fatigue, vous lasse, vous condamne au

⁵ P. Morand, *op. cit.*, p.131.

⁶ *Ibid.* p. 206.

“nouveau supplice de la roue”, et finit par vous rendre malade, soit dyspepsique, soit névrotique, s’il ne parvient pas à vous tuer. Pour y tenir, on peut toujours chercher le bien-être fictif provoqué par le “kola” et pour y échapper, la seule issue, c’est la fuite. En peu de mots se retrouver dans le New York de 1930, “c’est comme quitter la terre pour une saison en enfer”.⁷

Le New York à valeur dysphorique, c’est encore une ville vulgaire, dans le sens de commun, de poncif, de kitsch. Pas du kitsch en rapport avec les industries culturelles sinon de celui des mélanges de mauvais goût. Premier indice, l’abondance “de la quantité non de la qualité”. Second indice, les contrastes entre le luxe et la misère qui se côtoient à quelques pas l’un de l’autre dans un même quartier mais aussi dans la ville entière. Ainsi Manhattan est une “vitrine” illuminée et le Bronx, Harlem et Brooklyn des “hernies monstrueuses”. Puis, troisième indice, les styles architecturaux et la décoration des deux basiliques du cinéma: Roxy et Paramount où l’on a mélangé tous les styles depuis le grec jusqu’au baroque. Le Roxy, avec son vestibule aux palmiers et fougères géantes et sa salle aux coupôles dorées et caissons historiés, aux murs tendus de velours rouge, surchauffée à faire “éclairer le cœur”, illuminée de toutes les couleurs par toutes espèce d’artefacts, est “une vision totale de la fin du monde”. En plus, son orchestre mécanique joue à tout rompre et ses films ne montrent que des “baisers géants” et des “étraintes de Titans”. Cette profanation “de la musique, de l’art, de l’amour, des couleurs” arrache à Paul Morand ce concept: Broadway est “une de ces richesses nulles, un de ces pièges à jole, un de ces cadeaux illusoire et momentanés que procurent les talismans des mauvais magiciens”.⁸ Mais, nous sommes en 1930, Morand ne sait pas qu’il n’en serait rien et que ces “richesses nulles” seraient le lot des salles de cinéma de toutes les villes du monde globalisé d’aujourd’hui. Au fait, des sociologues de la post-modernité considèrent la sensibilité du temps de la mondialisation “comme une résurgence exacerbée du modernisme de l’entre-deux guerres”⁹ et

7. *Ibid.*, p. 95.

8. *Ibid.*, p. 143.

9. M. Collomb, *op. cit.*, p.16.

du Kitsch Art Déco. Quant à la gastronomie, les mélanges ne sont pas moindres. En fait, les Américains ont un plat national: le clam-chowder. Mais tout le reste, c'est une mixture hétéroclite de spécialités du monde entier, mélangées "coupablement", servies avec la soupe et le café sur un même plateau et englouties à toute vitesse. Tant de profanations aux "éléments essentiels de la civilisation française" que Morand, épouvanté, prie Dieu de lui rendre "le plus tôt possible l'entrecôte Bercy". Enfin, indice encore de la vulgarité de New York, le luxe qu'on y trouve certes partout, mais qui n'est en général qu'un demi-luxe dérivé de l'alliance de l'art et de l'industrie. Autrement dit, un demi-luxe qui s'oppose à l'artisanat parisien parce que "le génie de Paris, c'est justement celui d'un artisan méticuleux".¹⁰ Pour le vrai luxe, "voir, quelque temps encore, l'Europe".¹¹ Là, Morand devient touchant. Car il avait compris que, bientôt, le luxe d'Europe serait déplacé partout par le demi-luxe américain.

Le New York infernal, c'est aussi –pour Morand– une ville de métèques où les préjugés de race s'accroissent d'année en année. Autrement dit, c'est une ville raciste. A dire vrai, toute l'Amérique "s'épure" depuis la loi du Quota, accordant le visa à ceux qu'elle considère dignes d'y vivre. Et au moment où "l'Europe abat ses barrières sociales", New York vit une "sourde guerre civile". Lorsque les Nègres réussissent à s'installer dans un quartier, les Blancs le désertent. Lorsque les Juifs achètent des immeubles dans un autre quartier, ils déclassent et les immeubles et le quartier. Mais New York est bondé de métèques. Et il n'y a pas que des Nègres et des Juifs, sinon qu'il y a aussi des Italiens, des Chinois, des Hongrois, des Mexicains, des Syriens. Tous ces étrangers "vivent à quelques mètres les uns des autres" sans se mélanger. Le melting pot américain est une "marmite" où "flottent de bien étranges reliefs que la cuisson n'a pas réussi à dissoudre".¹² Donc, expérience ratée selon Morand. Car il n'avait pas compris que le melting pot était une expérience qui ralliait les étrangers au modèle américain sans les faire renoncer ni à leur culture ni à leur origine,

10. P. Morand, *op. cit.*, p.197.

11. *Ibid.*, p. 208

12. *Ibid.*, p. 71.

fusionnant leurs particularismes dans un large sincrétisme. Ce que Morand ne voit qu'en partie, c'est "la grande expérience d'intégration et de mixité ethnique"¹³ des Américains. En réalité, Morand, il est raciste lui-même. Par ailleurs, il est assez naturel que le grand voyageur qu'était Morand ait été plus attentif qu'un autre aux particularismes raciaux et nationaux qui faisaient partie du pittoresque cosmopolite. Toutefois sa curiosité par les races et nationalités semble avoir été aiguisée par son idéologie et son milieu bourgeois. Ceci explique qu'il appelle la douanne d'Ellis Island, "la gare de triage" du "bétail". Celui-ci, c'est bien entendu les étrangers refusés par les lois d'immigration. Ou encore qu'il dise que les Juifs du ghetto -la Bouverie- qui mangent des saucisses semblables à des "membres congestionnés" et des hachis ayant "l'air d'excréments" sont une "population grouillante, crasseuse, prolifique et sordide"¹⁴ et que les Noirs "suspendus aux poignées de cuir [du métro] par une longue main noire et crochue, mâchant leur gomme, lui font penser aux grands singes du Gabon"¹⁵. Enfin, son idéologie explique que Morand définisse tous les étrangers avec des formules reductrices. Ainsi les Italiens sont ceux qui vendent "des olives noires, du jambon cru, des fiasques, des cigares à paille et des pains toscans".¹⁶ Cependant, il se contredit tout le temps. Autant on peut admirer qu'il dise que les Chinois, très métissés, et leurs enfants, à l'air si mongol et si américain à la fois, très bien disposés à jouer avec les petits Américains du quartier, lui permettent de comprendre que "l'aventure de New York", en 1930, "sera dans un siècle ou deux, celle du monde entier",¹⁷ autant on peut s'étonner qu'il se contredise lorsqu'il dit que le melting pot est une "marmite" dans laquelle stagne "une graisse nauséabonde". Etrange et contradictoire puisqu'il écrit aussi à propos de l'expérience d'intégration ethnique que le laboratoire qu'est New York a essayé la combinaison d'éléments divers: "sauvagerie des Indiens", "mysticisme

13. P. Sollers, "Un Français à New York", préface au "New York" de Morand, Paris, Flammarion, 1988, p.14.

14. P. Morand, op. cit., p.78.

15. *Ibid.* p. 178.

16. *Ibid.* p. 89.

17. *Ibid.* p. 77.

des Quakers”, “anarchie des Irlandais”, “esprit de dissociation des Juifs” et les réduisant “en poudre”, il “en a fait de l’ordre et de la richesse”.¹⁸ Dans ce sens, l’Amérique et New York compris deviennent un schéma d’anticipation où sont inscrits virtuellement les scénarios de l’avenir de notre planète.

Le New York infernal, c’est surtout une ville redoutable et menaçante. Car son évolution a été foudroyante depuis sa naissance misérable et hasardeuse lorsque des explorateurs hollandais, en 1609, réalisent les premiers échanges commerciaux avec les indigènes jusqu’à cette ville qui “dresse menaçants” ses “gratte-ciel comme des escaliers sans rampe sur le bleu implacable d’un ciel d’hiver indien”.¹⁹ Evolution foudroyante mais redoutable aussi d’une ville faite “d’exils, de larmes, de pauvreté, des refoulements” qui, derechef, se ferme aux “ratés” et à l’Europe “déguenillée”. Redoutable surtout parce qu’elle ne veut plus des Européens. C’est pourquoi, ayant surmonté son “complexe d’infériorité” vis-à-vis des villes européennes, elle n’a plus peur qu’on la traite de provinciale parce qu’elle a relégué Londres, Paris ou Rome au rang de province. C’est que la ville de New York entre en conflit avec les grandes villes d’Occident parce qu’elle s’en détache. Désormais, elle entretient des liens conflictuels avec les capitales d’Europe. Plus encore, depuis 1917, ces liens sont d’une “intimité forcée”. En effet, le plan Dawes de 1924, programme d’aide à la reconstruction de la France vaincue dans la guerre, favorise l’appui financier mais permet aussi aux Américains d’influer sur les affaires intérieures des Français. Enfin, de gré ou de force, les Européens sont obligés de reconnaître en l’Amérique –dont en New York aussi- une altérité définitive et menaçante. Ce New York “autre” est devenu électrique, pragmatique, libéral, hédoniste et, surtout, réaliste. La preuve en est que les affaires y sont le plus important. De là qu’il garde “toute la réserve d’or du monde”, attirant vers sa Bourse les capitaux d’Europe jusqu’à l’assécher. Plus encore, Morand découvre que New York est le centre du réseau mondial de la nouvelle circulation temporelle et spatiale de l’argent et des informations. Peut-être donc que “New York sera le centre d’Occident, le refuge

18. *Ibid.* p. 203.

19. *Ibid.* p. 37.

de la culture occidentale”,²⁰ tel qu’un interlocuteur le dit à Morand. Et malheur suprême, toutes les villes se transformeront à son image: “New York est ce que seront demain toutes les villes, géométrique. Simplification des lignes, des idées, des sentiments, règne du direct”.²¹ En résumé, le malheur, ce n’est pas tant que New York soit devenu la grande capitale du monde, renvoyant Paris ou Londres dans la catégorie des provinciales. Le vrai malheur, c’est que New York exporte ses formes culturelles, faisant peser sur toutes les villes de la planète la menace redoutable de lui ressembler. Une fois encore, nous sommes en 1930, Morand sait qu’il n’en sera rien puisqu’il l’écrit. Néanmoins, il craint que dans l’avenir les villes, toutes identiques, ne périssent d’uniformité, de vulgarité . . . Mais craintif certes, il avait bien fait ses prédictions. Car le monde vogue toujours dans la même direction. Nous y sommes, parfois insouciant, parfois aussi effrayés que Morand, en train de voir les effets de la mondialisation.

Ville menaçante ou pas, New York est prophétique. Morand y vient “se faire lire dans la main” comme le lui avait dit Cocteau. Il y court “comme les domestiques de ferme courent s’embaucher au chef-lieu de canton”²² mais aussi pour comprendre son cadre conceptuel afin de prédire, ensuite, le futur des villes d’Europe. En effet, il sait que celles-ci, tôt ou tard, adopteront l’hygiène, le confort, le pragmatisme, la co-habitation des cultures universelles et l’individualisme qui règnent à New York.

Pourtant, dans la ville infernale, Paul Morand ne peut pas s’empêcher de chercher son envers nécessaire: la ville utopique ou la ville rêvée. Pour ce faire, on devrait recueillir morceau par morceau la ville de ses rêves faite des fragments épars ci ou là, lesquels sont mêlés à tout le reste. Qu’est-ce donc que la ville utopique de Morand? La ville rêvée de Morand, c’est d’abord le New York d’une bureaucratie efficace dont les fonctionnaires toujours présents derrière

20. *Ibid.* p. 199.

21. *Ibid.* p. 204.

22. *Ibid.* p. 200.

les comptoirs de marbre vous réservent un accueil humain, personnalisé, cordial. C'est également, le New York des services publics qui fonctionnent depuis le gaz jusqu'à l'éducation en passant par l'électricité et le téléphone parce qu'ils sont entre les mains des entreprises privées. C'est encore le New York aux paysages urbains lyriques, tel que celui de la Batterie et son port, endroits bénis où débarquèrent les faiseurs de New York. Ces faiseurs-ci étaient les enfants indésirables de l'Europe parce que quakers, huguenots, juifs, pauvres ou cadets, on ne voulait pas d'eux. Rejetés de leur sol natal, ces enfants refoulés qu'on croyait enfermer "dans un cabinet noir", ils en firent un New York merveilleux dans un pays devenu "le centre de l'univers". C'est aussi le New York d'autres endroits lyriques: Chelsea, le quartier qui est un coin du vieux Londres; Washington Square, la "place lumineuse", au style aussi sec, noble et épuré que le Bloomsbury londonien, bref des endroits pleins d'une nouvelle beauté nostalgique parce qu'ils risquaient de disparaître. La ville rêvée de Morand, c'est surtout cet autre New York grand, haut, fort, neuf: celui des gratte-ciel dont notre auteur dit toute sa beauté ainsi que sa dérision. Merveilleux gratte-ciel, "cubiques" les vieux, "les étages en retrait" les nouveaux, certains "pyramides à degrés", d'autres "temples au Soleil", tous "palais tracés au tire-ligne" qui se prolongent jusqu'à l'horizon. Symboles de l'Amérique, les gratte-ciel sont des immeubles excessifs aux mille et mille fenêtres, portes, radiateurs et téléphones, aux millions de bougies, à la trentaine d'ascenseurs que Morand découvre à l'improviste être des "boîtes monstrueuses et articulées", "tabernacles de la réussite" ou "pressoirs à hommes". Or, rien n'enlève leur beauté. Redoutable beauté qui suscite l'inquiétude des villes d'Occident. Enfin, un dernier tableau-spectacle de la ville utopique qui plonge Morand dans le rêve, c'est celui de New York, au crépuscule, depuis le pont de Brooklyn: l'île oblongue, la mer, ses rivières, la ville Basse et les gratte-ciel à l'infini sous les brumes mais illuminés ainsi qu'un "grand incendie" "qu'attise le vent de la haute mer". "La lune n'a plus de parole. Ces tours de cathédrale dans lesquelles le diable aurait mis le feu sont un mirage issu d'un monde fantastique, qui apparaît non éternel, mais hors du temps".²³ C'est l'instant où,

23. *Ibid.* p. 67.

sédult, Morand doute si ce New York “n’était qu’un rêve”. Mais aussitôt, en parisien dépité, il se met à imaginer que ce New York beau et riche pourrait avoir une fin: être relayé par Chicago ou tout simplement s’effronder.

Toujours est-il que Morand, habitué à ce que les villes du monde jalourent Paris, voyait que celui-ci venait d’être repoussé à une place qu’il n’avait pas choisie et était même promis à adhérer aux valeurs de New York. Non que Paris y adhérât spontanément sinon que ces valeurs new-yorkaises les lui étaient imposées insidieusement par l’effet de logiques nouvelles. Quoiqu’il arrive, Paris, “nef insubmersible”, est éternel, essentiel pour Morand, mais, en revanche, il n’est pas toujours sûr que New York ne soit destructible, contingent.

Bibliographie

Cabrera Infante, Guillermo, "El libro de las ciudades", Madrid, Alfaguara, 1999.

Calvino, Italo, "Las ciudades invisibles", Barcelona, Minotauro, 1983.

Collomb, Michel, "La Littérature Art Déco", Paris, Méridiens Klincksieck, 1987.

Morand, Paul, "New York", Paris, Flammarion, 1988.

Sollers, Philippe, "Un Français à New York", préface au "New York" de P. Morand, Paris, Flammarion, 1988.

Sorman, Guy, "El mundo es mi tribu", Barcelona, Editorial Andrés Bello, 1997.

La ciudad legitimada en La modification

Maria Mercedes Borkosky

Universidad Nacional de Tucumán

Tiempo y espacio son las coordenadas de toda acción, los ámbitos materiales en que se inscriben los sucesos de la vida y, por supuesto, la escritura. En las novelas que Michel Butor escribe sobre todo entre 1954 y 1963, aparecen como constantes las relaciones entre escritura y espacio, la tematización del espacio textual, físico, plástico: *Passage de Milan* (1954), *L'emploi du temps* (1956), *La Modification* (1957), *Mobile* (1962), *Résau aérien* (1962), *Description de San Marco* (1963). (Monticelli: 1998; Giudicelli: 1998)

En *La Modification*, la centralidad del espacio físico en el relato es evidente; mas aún, determina un diseño textual basado en dos espacios en contraste: el tren, espacio reducido y en movimiento; la ciudad, espacio urbano con una arquitectura milenaria, y permite también distinguir dos niveles en la historia, que se corresponden con estos ámbitos: el relato primero (Genette: 1972), el viaje, que se sitúa en el compartimiento de tercera clase del tren que se desplaza, bordeando innumerables aldeas, entre París y Roma y se inscribe en el presente del personaje; el relato segundo, constituido por numerosas analepsis, marca situaciones, experiencias vividas por el protagonista, León Delmont, en dos ciudades: París y Roma, desde su viaje de bodas hasta el momento en que sube al tren.

El propósito de este análisis es evaluar la visión y la función del espacio urbano, de la ciudad, que aparece vinculada a la problemática sentimental y existencial de León Delmont y que, como en cualquier tragedia clásica, se clarifica y resuelve en un lapso inferior a veinticuatro horas (Leiris: 1957)

La Modification es la crónica de un viaje y, al igual que Huckleberry Finn, Leon Delmont viaja hacia la libertad *“puisqu’aujourd’hui vous êtes libre, puisque vous allez rejoindre votre liberté qui s’appelle Cécile* (p. 55, cap III)

Pero las peripecias que vive no están en un río ni en las ciudades que bordea, sino en su propia conciencia, bajo la forma de tormentosos sueños, de recuerdos, y en sus reflexiones: *La Modification* es el relato de un narrador omnisciente que interpela permanentemente a un *tú*, el protagonista(desde que sube al tren hasta que baja) y desnuda su conciencia. Es una novela psicológica, la historia de un adulterio, que ancla en dos espacios simbólicos: París y Roma.

Hay dos tipos de ciudades, o mejor dicho, Delmont registra dos tipos:

- las pequeñas aldeas que ve a través de las ventanillas del tren. cuyo común denominador son los techos bajos de las casas, el campanario, el andén, ocasionalmente sus habitantes:

«Passe la gare de Saint-Julien –du-Sault avec ses lampadaires et leurs écriteaux, l’inscription en grandes lettres sur le côté du bâtiment, le clocher, les chemins, les champs, les bois.» (p. 32, cap II) *«La cathédrale de Sens passait lentement, grise au-dessus de sa ville: vous longiez l’Yonne»* (p. 212, cap VII)

las grandes ciudades: París, el lugar donde reside con Henriette, su esposa, y sus cuatro hijos, y Roma, el lugar donde está la casa central de la empresa para la cual trabaja, y su amante: Cécile. Ambas ciudades constituyen un espacio real, el marco físico donde se mueven los personajes, pero también los atributos de cada relación y de cada mujer: París es el lugar de la rutina, la fatiga, la incomunicación; es el bastión de Henriette, opacado por la lluvia en todos sus recuerdos. La imagen de Roma, asociada al amor, a la juventud, al placer

estético, se organiza en la mente del protagonista como una composición pictórica:

«et lorsque vous quitterez la gare á l'aurore, la ville paraissant dans toute sa rougeur profonde, le sang ancien suant de toutes ses briques, tiegnant toute sa poussière, sous le ciel qui sera claire et beau...» (p.45, cap II)

Este desplazamiento del sentido de la relación con cada mujer hacia el espacio que habita con cada una, es acaso la proyección romántica de un "yo" que semantiza los lugares y los objetos a partir de su estado anímico?

Sin dudas, la ciudad es un espacio que se vive de diferentes maneras y que muchas veces subraya diferentes momentos históricos: *La Modification* da cuenta de la Roma fascista ("*C'était une Italie policière en ce temps-lá, intoxiquée du reve de l'Empire, avec des uniformes en toutes les gares...*" (p. 229, cap VII); "*Tout vous émerveillait: les uniformes, les "viva il duce", n'y pouvaient rien*" (p. 265, cap VIII); de la Roma libre, de posguerra, que frecuenta, a la que compara con la Roma antigua, en la galería de la izquierda del Louvre, "*où vous vous amusiez á reconaitre le Colisée, la Basilique de Maxence le Panthéon, tels qu'ils étaientencore il y a deux centes ans*" (p. 67, cap III); de la Roma pagana, histórica, vinculada a las Cartas Julián El Apóstata, a *La Eneida*, a Venus y a Jano, y a las Sibilas que lo atormentan en sus sueños; de la Roma cristiana, que se erige en la Ciudad del Vaticano, la Iglesia de San Pedro, el museo de la Capilla Sixtina que Cécile se rehúsa a visitar "*parce qu'elle déteste les papes et les prêtes autant que vous*" (p.50, cap III) y cuyos representantes juzgan y condenan a Delmont en sus sueños.

La ciudad es un mundo de representaciones diferentes en cada recorrido y en cada viaje: descubre Roma con Henriette en su viaje de bodas, "*cette ville dont vous reviez depuis vos études secondaires et vos premiéres promenades dans les museés*" (p. 228, cap VII). Pero cuando regresan, años después, las evidencias del desgaste matrimonial la convierten en un lugar de desilusión.

«Avant de connaitre Cécile, vous aviez beau en avoir visité

les principaux monuments, en apprécier le climat, vous n'aviez point cet amour pour Rome ; c'est avec elle seulement que vous avez commencé à l'explorer avec quelque détail, et la passion qu'elle vous inspire» (p.63, cap III)

Estas miradas, estos relatos, no son más que diferentes modos de vincularse con la ciudad: Delmont define instancias de su vida a través del espacio. A medida que describe al espacio del amor, Roma, aparece una doble tendencia, una tensión entre dos representaciones: 1) la determinación de la ciudad a partir de referencias que son ya símbolos de la cultura occidental: el Foro, el Coliseo, el Arco de Tito, el Palacio Farnese, la Ciudad del Vaticano, la Basílica de San Pedro, entre muchísimos otros monumentos; 2) la configuración del paisaje urbano a partir de localismos, particularidades relevadas por el caminante habitual: el restaurante Tre Scalini y la Fuente de los Ríos (en Piazza Navona), la calle de las Cuatro Fuentes.

Hay entonces una superposición de experiencias individuales con referencias colectivas que son dos modos de construcción que pueden hacerse de la ciudad: desde lo individual, se construye como ámbito privado, en este caso como "la ciudad del amor", "de la libertad". En cambio, los registros colectivos nos remiten a lo público, lo histórico y turísticamente destacado en la cultura occidental: los famosos monumentos, las plazas, las iglesias, las fuentes, que en Roma son signos de la textualidad urbana. Un procedimiento paralelo, se aplica a la reconstrucción del espacio urbano e histórico en París.

En Leon Delmont se da un proceso de apropiación de la ciudad: evoca sus acontecimientos históricos, sus personajes, sus mitos, sus colores: así va tejiendo una identidad urbana, utiliza a la ciudad como punto de referencia y contexto de múltiples narraciones y representaciones de la *cultura occidental*: la Historia Occidental, la que estudiamos todos, planteada desde la mirada occidental europea; en otras palabras, la *historia oficial*, eurocéntrica, que se deleita en la contemplación propia. En la representación de las dos grandes capitales no hay un orden político explícito, pero sí uno cultural y económico: los recorridos habituales del protagonista en las dos ciudades se limitan al circuito

del casco histórico de cada una :zona céntrica selecta, cara, altamente valorizada en el imaginario burgués .

Las referencias urbanas para Leon Delmont son referencias históricas, culturales, estéticas; concibe a la ciudad como un conglomerado estético, artístico, en el cual hay sorprendentes elipsis: los suburbios, por ejemplo, que no son mencionados en París, y sólo se corporizan en Roma a través del Templo circular de Minerva y la Puerta Mayor, próximos a la Stazione Termini; tampoco hay referencia a los problemas económicos, sociales, sanitarios, laborales, de los habitantes de la ciudad. Ocasionalmente, el protagonista registra la presencia de los otros, de la gente, referencialmente: *"Les vespas et les trams vous ont éveillé deans votre chambre étroite et bruyante á l'Albergo Quirinale"* (p. 167, cap VI). En el plano amoroso, la ciudad también opera metonímicamente: el placer de descubrir la ciudad histórica se impone y sustituye al lugar del amor: *"vous n'aimez véritablement Cécile que dans la mesure où elle est pour vous le visage de Rome, sa voix et son invitation, que vous ne l'aimez pas sans Rome et en dehors de Rome, que vous ne l'aimez qu'á cause de Rome, parce qu'elle y a été, dans une grande mesure, quelle y est toujours votre introductrice, la porte de Rome..."* (p. 237-238, cap VIII). Roma es el espacio de una doble aventura: estética y sentimental.

En el plano onírico, el espacio urbano se entrecruza con el espacio mítico: la casa dorada de Nerón, la Puerta mayor, aparecen como localizaciones exactas, junto a una imprecisa plaza, o la ignota fachada contra la que estrella el vaso (cap VII)

De igual manera, se entrecruzan las representaciones gráficas de la ciudad en los textos visuales intradieгéticos: fotografías de Italia en el compartimiento del tren, fotografías de París en el cuarto de Cécile (p. 221, cap VII), fotografías de Italia en la vidriera de Durrieu, en la calle Danielle Casanova (p. 75, cap III), imágenes de Roma en los cuadros de Piranése, en el Louvre (p. 67, cap III)

La selección de lugares, a lo largo del relato, está acorde a las expresiones "Ciudad Eterna" (p. 86 ,cap III), "París imperial "Imperio", "pax romana" (p. 277, cap. IX) que, sin dudas, nos remiten a una ideología, a una visión del mundo eurocéntrica :

«El discurso eurocéntrico proyecta una trayectoria histórica lineal encabezada por la Grecia clásica (construida como pura, occidental y democrática) y la Roma Imperial, y luego por las capitales metropolitanas de Europa y los Estados Unidos. Da cuenta de la historia como una secuencia de imperios: Pax Romana, Pax Hispana, Pax Británica, Pax Americana. En todos los casos, Europa, sola y sin ayuda, es vista como el "motor" del cambio histórico progresivo: inventa la sociedad de clases, el feudalismo, el capitalismo y la revolución industrial.(...)»

El eurocentrismo minimiza las prácticas opresivas de occidente mirándolas como contingentes, accidentales, excepcionales. El colonialismo, el tráfico de esclavos, y el imperialismo no son vistos como catalizadores fundamentales del desproporcionado poder de occidente." (Contursi y Ferro: traducción y adaptación de *Despensando el Eurocentrismo.Multiculturalismo y los media*, de Ella Shohat y Robert Stam: 1994.London, Routledge).

Qué construcción de sentido puede hacerse a partir de:
"Vous équilibriez votre insatisfaction parisienne par une croyance secrète á un retour á la "pax romana",á une organisation imperiale du monde autour d'une ville capitale qui ne serait peut-être plus Rome mais par exemple Paris (...). Une des grandes vagues de l'histoires ácheve ainsi dans votre conscience, celle où le monde avait une centre,...Rome au centre de la terre, un centre qui s'est déplacé, qui a cherché á se fixer après l'écroulement de Rome á Byzance, puis beaucoup plus tard dans le Paris imperial,? (p. 277, cap IX)

Cómo debe leerse *"Si puisant pendant tant de siècles sur tous les rêves européens, le souvenir de l'Empireest maintenant une figure insuffisante pour*

désigner l'avenir de ce monde, dévenu pour chacun de nous beaucoup plus vaste et tout autrement distribué (p. 277, cap IX) en un momento en que Europa esta destruída por las veleidades imperialistas de sus integrantes?

La lectura más benigna que puede hacerse de esta afirmación quizás sea la expresión de anhelo de un intelectual parisino de la posguerra, que legitima históricamente a las ciudades europeas como centro de los valores de la cultura occidental , leáse como " los valores universales".

Desde esta perspectiva, la novela de Michel Butor es una *novela regional*, si cabe la expresión, para designar a un relato fuertemente delimitado por la localización espacial : es el discurso de un europeo que puntualiza las marcas de una identidad urbana que, en el imaginario del siglo XX, de los viajes en avión, del turismo masivo, es el Coliseo, el Panteón, el Sena, la rive gauche, la rive droite , y la catapulta como experiencia universal . Esa concepción de ciudad "Centro de la Cultura Universal ", donde se aprende caminado y leyendo, aparece legitimada por la ideología eurocentrista que Butor, como sus contemporáneos, como los intelectuales de siglos anteriores y de épocas recientes, han manejado como *única* lectura de los procesos históricos. Posiblemente la descentralización del pensamiento histórico contemporáneo, propia de la posmodernidad, permita leer de manera diferente textos que fueron asimilados a una "tradición clásica ", por una crítica también "clásica "

Bibliografía

- Butor, Michel: *La Modification*, Les Editions de Minuit, París: 1957.
- Contursi, M.E.; Ferro, F. (traducción y adaptación) *Despensando el Eurocentrismo .Multiculturalismo y los media.*: Ella Shohat y Robert Stam, Routledge; London: 1994. En Anibal Ford: "Cuadernos de Comunicación y Cultura" N° 55. Fac. de Comunicaciones Sociales, UBA. Buenos Aires: 1999.
- Genette, G. *Figures III*, Editions du Seuil, Paris: 1972
- Giudicelli, Jerome: "Michel Butor en el espacio contemporáneo", en *Michel Butor : una pasión por la invención estética* .Revista *Anthropos* º 178-179. Barcelona:1998.
- Leiris, M. "Le réalisme Mythologique de Michel Butor", en *La Modification*, Les Editions de Minuit, París: 1957
- Monticelli, Raphael: Aproximación al continente Butor (escritura-espacios) "en *Michel Butor : una pasión por la invención estética* "Revista *Anthropos* N° 178-179. Barcelona: 1998

Petites ou grandes villes et crime

Graciela Brengio de Cimino

U. N. del Litoral. I.S.P. N° 8 - I.S. N° 12

"Marseille n'est pas une ville pour touristes. Ici, il faut prendre partie. Se passionner. Etre pour, être contre. Etre, violemment. Alors seulement, ce qui est à voir se donne à voir. Et là, trop tard, on est en plein drame".¹ Voilà la présentation que Jean-Claude Izzo fait de Marseille dans "Total Khéops", paru en novembre 1999 chez Gallimard. Il fait une histoire totalement imaginaire, selon la formule bien connue, mais la ville est bien réelle. Et tous ceux qui y vivent sont réels.

*"Dieppe était dans une sorte de cuvette, une faille longue dans la falaise. Et puis, c'était une petite ville".*² Jean-Bernard Pouy, dans "La petite écuyère à café", paru en septembre 1999 chez Libro, donne sa vision de la réalité dieppoise à partir d'un crime. Le conducteur du train qui est parti de Rouen et qui arrive à Dieppe eut un haut-le-cœur parce qu'il a vu dans le blanc des phares, juste après une seconde courbe, deux personnes sur la voie qui le regardaient les yeux grands ouverts et hurlant. Après, ils les a senties disparaître sous le train comme s'il les avalait lui-même. Et puis le choc. Les freins d'urgence. On trouva

1. Izzo, J.-C. : *Total Khéops*, p. 38.

2. Pouy, J. B.: *La petite écuyère à café*, p. 18.

les corps de deux adolescents, en morceaux et les deux mains attachées par des menottes au rail. Tous considèrent que les adolescents se sont suicidés, qu'ils s'étaient attachés à des menottes, les menottes attachées à des antivols, les antivols passés autour des rails. Après l'autopsie on a retrouvé les clefs du cadenas et des menottes dans l'estomac du garçon et de la fille.

Pour Gabriel, le personnage qui va essayer d'analyser ce drame, ces tranches de malheur sont la preuve que le monde va très mal. Il se présente comme chercheur, avec une fausse lettre d'introduction, mentionnant son travail en psychosociologie et signé par Edgar Morin, il dit qu'il travaille sur le suicide adolescent et il trouve la lettre manuscrite laissée par les adolescents. Après l'analyse de la lettre, on découvre que c'est une lettre un peu littéraire, un peu grandiloquente. Il y a même une citation de Sartre "*l'enfer, c'est les autres*", typique des élèves de philosophie. Il y a du motif, de la référence, mais pas beaucoup d'émotion. C'est une lettre écrite par quelqu'un d'une trentaine d'années, par quelqu'un qui ne court pas le danger qu'il annonce, car quand on est désespéré on emploie des mots bizarres et on ne perd pas de temps en faisant du style.

En étudiant ce crime, l'auteur analyse la réalité dieppoise. Dieppe est décrit avec ses maisons en brique rouge, des toits de tuiles un peu roses, et le vert anglais des collines "*dix-sept pour cent de chômeurs, des industries un peu à la dérive*,³ la pêche qui devient presque folklorique, artisanale. Quant au tourisme, il n'y a que les Anglais, qui acceptent de faire trois heures de bateau *pour venir remplir des cabas entiers de pinard, d'alcool et de mauvaise bière. L'été, il y a un peu plus de monde, des habitués, des fidèles*".⁴

Gabriel observe la brume enveloppant le château médiéval, à flanc de falaise, au-dessus du casino. Il y a un musée, derrière les remparts. Il va au Balto, un bar qui se tient à distance respectueuse du lycée, respectant la loi qui est de ne pas installer la débauche à moins de cinq cents mètres d'un lieu de formation ou d'éducation et il fait la connaissance de deux jeunes qui vont l'aider à découvrir le crime.

3. Izzo, J.-C.: *Op. cit.*, p. 21

4. Pouy, J. B.: *Op. cit.*, p. 21.

La Marseille de son enfance, évoquée par Ugo est pleine de charme. Son père avait d'abord habité rue de la Charité, en arrivant en France. Il fuyait la misère de Mussolini. *"Il avait vingt ans, et traînait derrière lui deux frères. Des "nabos", des napolitains. Trois autres s'étaient embarqués pour l'Argentine. Ils firent les boulots dont les Français ne voulaient pas."*⁵ Son père se fit embaucher comme docker, payé au centime. *"Chien des quais", c'était l'insulte. Le soir "nabos" et "babis", ceux du Nord, se retrouvaient dans la rue. "On tirait la chaise devant la porte. On se parlait par la fenêtre. Comme en Italie. La belle vie, quoi".*⁶

Dans ces ruelles de Marseille débarquaient les immigrés, les exilés. Ils n'avaient pas d'argent, mais leurs coeurs étaient plein d'espoir. Vivre au Panier, c'était la honte, car c'était le quartier des marins, des prostituées. *"Le chancre de la ville. Le grand lupanar"*.⁷ Les nazis avaient rêvé de détruire ce quartier, car ils le considéraient *un foyer d'abâtardissement pour le monde occidental.*⁸ Le père et la mère de Ugo avaient connu dans ce quartier de Marseille l'humiliation, l'ordre d'expulsion, en pleine nuit, le 24 janvier 1943. *"Vingt mille personnes. Une charrette vite trouvée, pour entasser quelques affaires. Gendarmes français violents et soldats allemands goguenards. Pousser la charrette au petit jour sur la Canabière, sous le regard de ceux qui allaient au travail. Au lycée, on les montrait du doigt. Même les fils d'ouvriers, ceux de la Belle de Mai."*⁹ Mais Ugo et ses plus chers amis, Manu et Fabio, ne se préoccupaient pas. Ils étaient beaux. Ils aimaient la vie. Et ils savaient se battre.

Ugo revient à Marseille vingt ans après. *Il prit la rue du Refuge, pour redescendre. Six beurs, quatorze-dix-sept ans, discutaient le coup, plus bas. A côté, une mbylette. Rutilante. Neuve. Ils le regardèrent venir. Sur leur garde. Une tête nouvelle dans le quartier, c'est danger. Flic. Indic. Ou le nouveau propriétaire d'une rénovation, qui irait se plaindre de l'insécurité à la mairie. Des flics viendraient. Des contrôles, des séjours au poste. Des coups, peut-être."*¹⁰ Ugo veut venger la mort de son ami Manu, et il tue un vieux truand, Zucca. Il

5. 6. Izzo, J-C. : *Op. cit.*, p. 17

7. 8. 9. *Ibidem*, p. 18

10. *Idem*, p. 19

avait horreur de ces vieux truands. Copains comme coquins avec les flics, les magistrats. Jamais punis. Fiers. Condescendants. Zucca vait la gueule de Brando dans "Le Parrain". Ils avaient tous cette gueule. Ici, à Palerme, à Chicago. Et ailleurs, partout ailleurs. Et lui, il en avait maintenant un dans sa ligne de mire. Il allait en descendre un. Pour l'amitié. Et pour libérer sa haine.¹¹

Pour la police, la répression du grand banditisme est à Marseille une priorité. La seconde priorité, c'est le maintien de l'ordre dans les quartiers où habitent les immigrés. Voilà la tâche à accomplir par Fabio Montale, qui revient à Marseille lui aussi. Il est affecté à la Brigade de Surveillance de Secteurs et il veut venger ses amis morts, car "l'amitié a ses règles, on n'y déroge pas....Il fallait une explication...Il fallait un coupable. Et une justice.

Marseille, le troisième port d'Europe, est le témoin de sa quête, le décor approprié, avec ses darses, ses vieux hangars, ses bateaux. Chaque fois que Fabio voit partir un bateau, il a un pincement au coeur. La mer a une importance capitale. Elle signifie l'ailleurs, l'aventure, le rêve. Et pourtant *Les Marseillais n'aiment pas les voyages. Tout le monde les croit marins, aventuriers, que leur père ou leur grand-père a fait le tour du monde, au moins une fois..Au mieux, ils étaient allés jusqu'à Niolon, ou au Cap Croisette. Dans les familles bourgeoises, la mer était interdite aux enfants. Le port permettait les affaires, mais la mer, c'était sale. C'est par là qu'arrivait le vice. Et la peste. Dès les beaux jours, on partait vivre dans les terres. La mer, on la laissait aux pauvres.*¹²

Dans le port, terrain de jeux de l'enfance de Manu, Ugo et Fabio, on parlait un curieux français, mélange de provençal, d'italien, d'espagnol, d'arabe, avec une pointe d'argot et un zeste de verlan. Et les garçons se comprenaient bien avec ça. Un jour, Ugo avait demandé à Manu: *Chez moi, chez Fabio, on parle napolitain. Chez toi, on parle espagnol. En classe, on apprend le français. Mais on est quoi, dans le fond?*¹³.....C'était ça, l'histoire de Marseille. Son éternité. Une utopie. Un lieu où n'importe qui, de n'importe quelle couleur, pouvait

11. *Idem*, p. 25

12. *Idem*, p. 222

13. 14. *Idem*, p. 235

descendre d'un bateau, ou d'un train, sa valise à la main, sans un sou en poche, et se fondre dans le flot des autres hommes. Une ville où, à peine le pied posé sur le sol, cet homme pouvait dire: "C'est ici. Je suis chez moi!"¹⁴

Quand on commence à bien connaître Marseille, on est en plein drame, "un drame antique où le héros c'est la mort. A Marseille, même pour perdre, il faut savoir se battre."¹⁵

La maison de Fabio Montale, c'est un cabanon, construit sur les rochers, au-dessus de la mer et meublé simplement. C'est, d'après lui, "une succursale d'Emmaüs". Son bateau est amarré huit marches plus bas. Dans ce cabanon Fabio et ses amis avaient passé les journées plus belles de leur adolescence. Puis, l'armée les a séparés. "Nous avons fait nos classes ensemble. A Toulon, puis à Fréjus, dans la Coloniale, au milieu de caporaux balafrés et médailles jusqu'aux oreilles. Des survivants d'Indochine et d'Algérie qui rêvaient d'en découdre encore. Manu était resté à Fréjus. Ugo partit à Nouméa. Et moi à Djibouti. Après, nous n'étions plus les mêmes. Nous étions devenus des hommes. Desabusés, et cyniques. Un peu amers, aussi. Nous n'avons rien. Même pas de C.A.P. Pas d'avenir. Rien que la vie. Mais la vie sans avenir c'était encore moins que rien..."¹⁶

Dans leur adolescence, tous les trois commencent une vie de débauche. Ils volent, et un jour, en cambriolant une pharmacie, ils tirent sur le pharmacien. Fabio rentre chez lui et vomit. Puis il commence à boire. "Complètement ivre sur le lit, je jurai sur ma mère, devant son portrait, que si le type s'en sortait je me faisais curé, que s'il en s'en sortait pas, je me faisais flic. Le lendemain, je m'engageai dans la Coloniale, pour trois ans. Le type n'était ni mort ni vivant, mais paralysé à vie. J'avais demandé de retourner à Djibouti."¹⁷

Quand dans les petites ou grandes villes l'amour est associé au crime

En contradiction avec la troisième règle énoncée par Todorov (quand il résume

15. *Idem*, p. 38

16. *Idem*, p. 43/44

17. *Idem*, p. 47

les vingt règles que Van Dine avait énoncées en 1928 pour le roman policier), et qui dit: "*L'amour n'a pas de place dans le roman policier*",¹⁸ l'amour est présent dans les deux livres que je cite, mais c'est à travers les villes qu'on le voit, et toujours associé à des crimes.

Par l'économie des moyens qui est, selon Jean-Marie Poupart,¹⁹ une des caractéristiques de la plupart des romans policiers, l'amour est présenté par petites touches et toujours dans une atmosphère de violence. Cécile, l'ancienne amie de Frédéric, l'adolescent mort sur les rails, était amoureuse de lui, mais pour décrire son amour elle ne dit que "*Frédéric, c'était mon mec. C'est Béré qui me l'a piqué. Y a six mois.*" "*J'ai été désespérée au moins quinze jours. Et puis j'ai pris sur moi. Une bataille perdue mais pas la guerre. J'ai fait semblant de m'en foutre, j'ai renoué avec eux, je suis même devenue assez copine avec Béré. Mais c'était simplement avec l'espoir de regagner Frédéric et de lui repiquer, à cette salope de la haute*".²⁰ (de la haute bourgeoisie). Le père de Bérénice est associé aux commandos antiavortement, une fois à Poitiers, l'autre fois à Nantes. Son épouse, née Yvonne de Miromesnil, descendante de Maupassant, est extrêmement influente dans certaines associations caritatives spécialisées dans l'aide et l'assistance aux mères en difficulté, aux jeunes filles perdues, et aux orphelines. On peut lire son éditorial, tous les dimanches, dans une feuille de chou sacrée, distribuée dans toutes les églises de Normandie. (Il faut dire qu'on a découvert que Bérénice était enceinte) Même l'amour des parents de Bérénice pour leur fille est en rapport au crime: dans un commando anti-IVG (Interruption Volontaire de la Grossesse) à l'hôpital, Mme. de Longueville est impliquée. "*L'Edit de Nantes n'est pas vraiment passé, sur les falaises...*" et "*C'est passionnant, la vie de province. On n'a pas ça, nous, à Paris*".²¹

Dans la dernière conversation que Gabriel, le faux détective, a avec la mère de Bérénice, il la regarde blanchir, *elle devenait de la neige polie... Elle*

18. Todorov, T. : *Poétique de la prose*, p. 16.

19. Poupart, J-M.: *Les récréants*, p. 36

20. Pouy, J-B. : *Op.cit.*, p. 34

21. *Ibidem*, p.83

avait perdu au moins cinq centimètres. Cette mère croyait jusqu'alors au suicide de sa fille, même s'il restait incompréhensible, et venait de comprendre enfin qui avait pu donner l'ordre de la tuer. Et Gabriel savait que tous les deux pensaient à la même personne. Et cette chose était pour elle insupportable. Un père ne pouvait pas donner l'ordre de tuer sa propre fille".²²

Ce qui est plus étonnant encore, c'est la réaction de cette femme de province, cette grande bourgeoise. Pour se taire, elle lui offre deux cent mille francs. Elle lui aurait crié *Vive Bakounine* qu'il n'aurait pas été plus étonné ... Ca voulait dire que tout devait rester dans la famille et jamais n'apparaître au grand jour.²³

Même dans ses souvenirs d'enfance, en se promenant sur la longue et large plage à Dieppe, Gabriel associe l'amour qu'il éprouvait pour son oncle et sa tante, qui l'avaient élevé, à la mort : *Maintenant, son oncle et sa tante étaient morts eux aussi, du suicide lent du travail.*²⁴

Dans la Marseille cinémascope de Izzo Leila, la fille qui aime Fabio Montale, est violée et tuée. Son corps est laissé dans un chemin de campagne, l'un de ceux qui conduisent au massif de la Sainte-Victoire, la montagne qui inspira tant Cézanne. En regardant une dernière fois son corps, trouvé par un couple de randonneurs et couvert de piqûres d'insectes, il pense : *J'aurais aimé te faire l'amour, ici, Leila, un soir d'été. Nous aurions eu du plaisir, du bonheur à recommencer. Même si au bout des doigts, dans chaque caresse réinventée, se seraient profilés rupture, larmes, désillusions, que sais-je encore, tristesse, angoisse, mépris. Cela n'aurait rien changé à la saloperie humaine, qui ordonne ce monde. C'est sûr. Mais au moins, il aurait été, ce nous de la passion, qui défie les ordres. Oui, Leila, j'aurais du t'aimer. Je te demande pardon.*²⁵

Pour venger les crimes, il faut trouver la punition exemplaire qui suffira

22. *Idem*, p. 86

23. *Idem*, p. 87

24. *Idem*, p. 25

25. Izzo, J-C. : *Op. cit.* , p. 104

à restaurer le confort social, la sécurité.²⁶ Au manque ou à l'agression correspond une solution équitable, tranquillisante et acceptable pour la machine sociale, qui permet de restaurer la lisibilité du monde.²⁷

Tonino Benacquista, dans *Trois carrés rouges sur fond noir*, paru en février 1999 chez Gallimard, associe l'histoire de la criminalité à celle de la peinture: *Au début, on peignait comme on tue, à main nue. L'art brut, on pourrait dire. L'instinct avant la technique. Ensuite est intervenu l'outil, le pinceau, le bâton, on s'est aperçu de la redoutable efficacité d'avoir ça au bout du bras. Et puis, on a sophistiqué le matériel, on s'est mis à peindre au couteau. Regardez le travail d'un Jack l'Eventreur. Ensuite, avec l'avènement de la technologie, on a inventé le pistolet. Peindre au pistolet apportait quelque chose de nouveau et de terriblement dangereux. Pas étonnant que ça ait plu autant aux Américains. Et maintenant, à l'ère terroriste, on peint à la bombe, dans la ville, dans le métro.. C'est une autre conception du métier. Le graffiti anonyme, qui saute au coin de la rue*²⁸

Dans les petites ou grandes villes, on peut percevoir l'inhumanité de ce monde qui se présente souvent avec tout ce qu'il a de terrifiant. Un monde dans un climat de violence malsaine où l'homme doit lutter tous les jours contre la solitude, la haine, la peur. Et ce monde est contraint à regarder ses propres perversions, à travers le crime, cette "verrue sur un corps sain", selon Alain Bertrand.²⁹

Dans ce monde à la dérive, marqué par la présence du crime, ce qui importe c'est de survivre. A Dieppe ou à Marseille, pour rester vivant, pour se restaurer, pour prendre peu à peu sa couleur initiale, on suit parfois des chemins qu'on n'aime pas. Comme le dit Fabio Montale, après avoir vengé ses amis d'enfance:

*Il y avait des règles. Elles étaient injustes, souvent, trop souvent. Mais les respecter permettait de sauver sa peau. Et dans ce foutu monde, rester vivant c'était quand même la plus belle des choses.*³⁰

26-27. Bertrand, A. : *Georges Simenon*, p. 29

28. Benacquista, T.: *Trois carrés rouges sur fond noir*, p. 221.

29. Bertrand, A. : *Op. cit.*, p. 19

30. Izzo, J-C. : *Op. cit.* , p. 263.

Bibliographie

Benacquista, Tonino: *Trois carrés rouges sur fond noir*. France, Gallimard, 1999.

Bertrand, Alain: *Georges Simenon*. Lyon. La manufacture, 1988.

Izzo, Jean-Claude: *Total Khéops*. Paris, Gallimard, 1999.

Poupart, Jean-Marie: *Les récréants*. Montréal, Editions du jour, 1972.

Pouy, Jean-Bernard: *La petite écuyère a café*. Paris, Libro, 1999.

Todorov, Tzvetan: *Poétique de la prose*. France, Seuil, 1980.

Revue: *Le français dans le monde* N° 187. Paris, Hachette/Larousse, Août-Septembre 1984.

Revue: *Magazine littéraire*. N° 226 (1986) ; 261 (1989)

Albert Camus: un extranjero entre dos ciudades

Susana Verónica Caba

Universidad de Buenos Aires

La naturaleza de nuestra sociedad es urbana, en consecuencia, el espacio urbano manifiesta en su estructura toda la complejidad del sistema social. Históricamente los territorios nacionales se conformaron en torno a las estructuras urbanas de las grandes ciudades industriales. Simultáneamente las colonias también organizaron su territorio en función de las economías metropolitanas, con la concentración de la actividad administrativa e intermediaria en las ciudades portuarias. Tal es el caso de Argelia, protectorado autónomo, que ve nacer a Albert Camus (1913-1960), de nacionalidad francesa. El dato ubica al escritor en la encrucijada entre metrópoli/ colonia y connota la presencia francesa en África. Paradojalmente, mientras Francia es una potencia imperialista en Argelia desde 1830, el rol que le toca alrededor de 1940 es ser víctima de un dominio mayor: el nazismo. Francia ahora es víctima, ha sido condenada. Camus escritor/ cronista se debate entre dos órdenes: la liberación de Francia y la liberación de Argelia. Sus primeras producciones ficcionales: *El Extranjero*, *Calígula* corresponden al tiempo de la Segunda Guerra Mundial. Camus, en y desde Argel, ve una París arrasada por el nazismo pero al mismo tiempo imperialista respecto de sus propias colonias africanas. La tensión es interesante. Y sobre esta coyuntura ahonda. Pero literatura y periodismo no bastan y elige entonces otra senda alternativa: su filiación con la Resistencia, su adhesión al Partido

Comunista Argelino. Cree ver en la Izquierda la posible respuesta a este hombre escindido, y a la camaradería como la única forma de resistencia legítima. Sin embargo, en 1937 es expulsado del Partido Comunista: sus objetivos difieren de los de éste, porque mientras el autor intenta luchar contra cualquier absolutismo y fundamentalmente en su realidad cotidiana por la liberación/ independencia de los 'indígenas' en Argel, el Partido Comunista trabaja con ideas universalistas. El 'proletariado universal' no coincide con la expectativa camusiana. Camus enfrenta al Hombre con la maquinaria del Estado, en la periferia, abandonado por el partidismo ortodoxo, en plena Guerra Mundial; lo lanza al mundo consciente de su labor titánica, Sísifo que asume su pesada carga, pero vuelve a la lucha. Es el hombre contra el Sistema.

El presente trabajo pretende desentrañar la escritura de Albert Camus en la primer etapa de su producción, que corresponde al período 1942- 1948, es decir desde la publicación de *El Extranjero*, novela que lo canoniza dentro de la literatura universal, circunscribiéndolo definitivamente al Absurdo y al Existencialismo, hasta *La Peste*, analizando el giro entre ambas a través de artículos periodísticos correspondientes a este intervalo: *Ni víctimas ni verdugos* (1944-1948).

"El Extranjero" (1942)

Camus queda profundamente impresionado por un enfrentamiento con árabes, con "los otros" en una playa africana junto a sus amigos, y decide retomar la escena que será fundamental para la obra que está escribiendo. El título elegido para la novela, *El extranjero*, designa ya la no-pertenencia: es el propio Camus extranjero en Orán? Lo será acaso también en París? El protagonista Mersault activa el doble sentido del título: el sin-sentido de la vida por un lado y por otro, ser francés, blanco, nativo no indígena en Argelia. Esto implica ser un personaje central, con mentalidad europea, respecto de este medio africano condicionante.

La novela, estructurada en dos partes, avanza por medio de tres muertes: la primer muerte, la de la madre / el pasado. La segunda muerte, la del árabe / el presente. La última, la del protagonista / el futuro. Incorpora el pasado obturado

por la muerte de la madre y revisa también el proceso judicial que Mersault padece sin escindir el futuro espectáculo de la guillotina (símbolo del pasado no argelino sino francés por excelencia). Una primera parte narrada con sintaxis yuxtapuesta y acelerada permite vislumbrar un Camus periodista, simultáneo a los tiempos de publicación de la novela, del diario de oposición "Alger républicain". Esta escritura determinará el tiempo de la enunciación: el presente absoluto. Todo se debate entre "ayer" u "hoy".

La segunda parte de la novela se presenta en forma completamente diferente: el tiempo se dilata, Mersault se inclina sobre su pasado y vislumbra un futuro aunque éste es de muerte. Aparece la retrospectiva que permite cuestionar un sistema judicial, comedia de un club de jueces y de abogados cómplices. Camus reflexiona durante el proceso judicial sobre el periodismo que funciona 'creando' sensacionalismo, es decir, hay ya una autocrítica de la función social de la escritura. El Camus escritor presentará al Camus periodista: "Los periodistas ya tenían la pluma en la mano. Todos mostraban el mismo aire indiferente y un poco burlón. Sin embargo, uno de ellos, mucho más joven, vestido de franela gris con corbata azul, había dejado la pluma delante de él y me miraba. En su rostro algo asimétrico yo veía sus dos ojos, muy claros, que me examinaban atentamente, sin expresar nada que fuese definible. Y he tenido la extraña impresión de ser mirado por mí mismo".¹ Nuevamente en su crónica «El artista preso»(1944) Camus reflexionará sobre la prisión para un escritor, que no es como podría suponerse en el caso de Mersault la muerte, sino la verdadera condición del hombre posmoderno, el estar separado de la comunión con los otros:

"El arte que rechaza la verdad de todos los días pierde al hacerlo su vida. Pero esta vida que le es necesaria no podría bastarle. El artista no puede rechazar la realidad porque su cometido es darle una justificación más elevada. ¿Cómo

1. Camus, Albert. *El extranjero*. Traducción de Bonifacio del Carril. Buenos Aires: Emecé, 1949. p. 124.

justificarla si uno decide ignorarla? Pero ¿cómo transfigurarla si aceptamos que nos esclavice?».2

“Ni víctimas ni verdugos” (1944-1948)

Bajo este título, tomado de una de sus crónicas, se han reunido para su publicación artículos periodísticos camusianos desde 1944 hasta 1948 aproximadamente. Artículos que fueron publicados por los periódicos “Alger républicain” o “Paris-soir” pero fundamentalmente por “Combat”, periódico de la resistencia que se opuso al ‘realismo político’ y cuyo lema desde marzo de 1944 fue: ‘El anticomunismo es el comienzo de la dictadura’. Los escritos camusianos de este período despliegan una gama de temáticas que resemantizan lo ya expresado en *El Extranjero*: la coyuntura: hombre / sociedad / Sistema.

Terminada la Segunda Guerra Mundial, Camus se debate entre la izquierda comunista, que ortodoxamente lo ha rechazado, y la democracia capitalista. Ni una ni otra pueden seducirlo y rechazando ambas, adopta una tercera posición que define como “socialista libertaria”³. En *El hombre rebelde* afirmaba:

...” lo absoluto no alcanza, ni sobre todo se crea, a partir de la historia. La política no es la religión, o entonces es inquisición... La historia no puede ser erigida por lo tanto en objeto de culto”.4

Camus ve que la literatura puede liberarse de la política pero también puede servir para subvertir ideas partidarias. Su actitud no es de renunciamento: teoriza la práctica periodística: un periodismo riguroso debe definir reglas de autocritica.

2. Camus, Albert. *Ni víctimas ni verdugos*. Buenos Aires: Reconstruir, 1976. (Colección Radar).p.58. “El artista preso”.

3. Camus, A. *Op. Cit.* p. 13. Introducción.

4. *Ibidem.* p. 15.

Artículos como “Ni víctimas ni verdugos”, “Salvemos vidas”, “El socialismo mistificado” o “La revolución tergiversada” plantean fundamentalmente el impulso hacia la acción revolucionaria, la defensa de ideales para las clases dominantes al mando del poder político pero establecen también una toma de conciencia de la absurdidad del mundo contemporáneo, los métodos con que el hombre puede enfrentar un mundo violento, lleno de odio, cruzado por intereses de ‘dos bandos irreconciliables’: Capitalismo / Comunismo, a su vez fragmentados en facciones internas en su lucha por la hegemonía. Camus ha visto la contradicción que representa en la colonia argelina que la izquierda no apoye a los musulmanes progresistas. El partido comunista francés vacila, rechazando la idea de un nacionalismo argelino, puesto que analiza la situación mundial y norafricana en términos de clases. Rechaza el colonialismo, pero ve los problemas a través del proletariado mundial enfrentado a la burguesía. Esto es contradictorio con el esquema político camusiano: por un lado la burguesía reaccionaria, tanto argelina como francesa, que debe ser abatida por los proletarios revolucionarios, árabes y franceses. Antifascismo, antiimperialismo y anticolonialismo forman un todo para Camus, que ve una sociedad contradictoria, destrozada por la guerra para la que utópicamente construye un mundo con libertad individual pero condicionada al bien común. El problema es el método, el modo de abordar la lucha. El planteo radica en legitimar un estado de terror y de homicidio o admitir la “renuncia al marxismo como filosofía absoluta”.⁵ Camus vislumbra, a mediados de siglo un mundo en vías de globalización:

“Nosotros sabemos hoy que no hay ya más islas y que las fronteras son vanas. Sabemos que en un mundo en aceleración constante (...) estamos forzados a la solidaridad o a la complicidad, según el caso. Lo que hemos aprendido durante los años transcurridos desde el 40, es que la injuria hecha a un estudiante de Praga golpea al mismo tiempo al

5. *Ibidem.* p. 36. “El socialismo mistificado”.

obrero de Clichy...(...)Y no había una sola tortura en este mundo que no repercuta en nuestra vida de todos los días".⁶

"La peste" (1948)

Nuevamente Camus parte de un hecho real para producir la ficción que leeremos en *La Peste*: "Camus se ha entrevistado con frecuencia en los cafés con Emmanuel Robles. Oranés, aviador desmovilizado y maestro en Turenne (...) cuenta a Camus la enfermedad de su esposa, Paulette, que ha contraído el tífus lo mismo que un centenar de millares de argelinos entre 1941 y 1942."⁷ Camus describe un Orán enfermo, periferia de Argel, periferia de Francia imperialista. El pasado de Camus (que tuvo tuberculosis en su infancia) se une al de Orán y se une al de Francia. La peste, por lo tanto, es común al *hombre, a la ciudad, al país*. Orán es el presente, y la novela se desarrolla desde la muerte de la primer víctima hasta lo que alcanza a contar la memoria de Rieux, que no es individual, es la de todos. La peste es vista como una abstracción, de modo que no puede circunscribirse a este pueblo. Encerrada en sí misma representa todas las pestes, y por contiguidad y analogía, la guerra.

El giro de *El Extranjero* a *La Peste* es significativo. El estilo más crítico, más evaluativo pero hasta cierto punto contenido, no desbordado, plantea un vuelco hacia lo social, el entramado urbano, no el hombre solitario, sino múltiples historias individuales unidas en una sociedad común. La rebelión, la lucha constante, ya no solitaria sino solidaria, de la Humanidad. Estamos en un plano alegórico. La peste que invade todo el mundo oranense es en realidad... todas las pestes, todos los totalitarismos, todo lo irracional. La peste es sinónimo de guerra:

"Ha habido en el mundo tantas pestes como guerras y sin

6 . Ibídem. p. 39. "Democracia y dictadura internacional". (El subrayado es nuestro).

7. Todd, Olivier. *Albert Camus: una vida*. Traducción de Mauro Armíño. Buenos Aires: Tusquets, 1996. p. 293 (El subrayado es nuestro).

*embargo, pestes y guerras cogen a las gentes siempre desprevénidas (...) Cuando estalla una guerra las gentes se dicen: "Esto no puede durar, es demasiado estúpido". Y sin duda una guerra es evidentemente demasiado estúpida, pero eso no impide que dure.(...) Se creían libres y nadie será libre mientras haya plagas."*⁸

Orán es una ciudad sitiada, y a la manera medieval, debe cerrar sus puertas, mientras el mar le recuerda su condición de ciudad- colonia. En este espacio cerrado, en primera instancia operan dos órdenes: el orden militar/ político y el orden de la civilidad. El primero es quien dirige esta cuarentena geográfica y moral con órdenes inoperantes, incompletas, parciales. La Prefectura Francesa es altamente ineficaz, burocrática y obsoleta. Es un poder militar que no puede contener lo social, que no está a la altura de las circunstancias. Se administra la ciudad con cautela para contener pero no para prevenir el mal. La civilidad, por otra parte, tan atónita en conjunto como el poder militar reacciona como puede a este mal que la aqueja. Resurgen con vigor los discursos que provienen del campo civil: la medicina, el periodismo, la literatura. Hay espacio también para una mirada crítica sobre el Sistema Judicial, en la figura del Juez Othon y el Padre Paneloux, que representa la Religión oficial. La instauración de la peste se debate entre estos dos órdenes: la justicia humana (entendida como un volverse sobre las acciones humanas que llevan a todos los excesos, a la guerra) y la justicia divina. Camus no ve en la religión una posible liberación del hombre. La novela muestra la fisura de la Fe, el dolor, el sufrimiento, las miserias. Camus ahonda en la idea de un Dios malvado, cruel, lógicamente posible: "Sobre todo no pienses en su Dios de justicia. Imagínalo caprichoso e injusto. El del Éxodo".⁹ Desconfía del providencialismo cristiano pero no de la necesidad de elaborar un código de conducta: el desarrollo de una moral social, surgida, como

8. Camus, Albert. *La Peste*. Traducción de Rosa Chacel. Buenos Aires: Sudamericana, 1979. p.35.

9. Op. Cit. p. 164.

opinaba Marx, a contrapelo de las ideas rousseauianas, de la relación entre los hombres.

Como en *El Extranjero*, hay aquí una intensa y profunda reflexión sobre la tarea del escritor, sobre la lengua, en dos vertientes: la literatura y el periodismo. Rambert, que ha sido visto como un alter-ego camusiano, es sin lugar a dudas, la figura del corresponsal de guerra. Pero, en medio de una profilaxis que pareciera extenderse al campo de lo moral Rambert corta todo flujo de información con el exterior. Se redimensiona la faz humana: intenta por todos los medios escapar de la ciudad, puesto que él es un *extranjero* que tras la línea enemiga tiene un amor. Todo trabajo periodístico es suplido aquí por el trabajo social que prestará junto con Tarrou y Rieux, todo esto por un futuro amoroso que da sentido a la contingencia. Por otro lado, Grand, empleado de la administración oranense, destaca por sus intentos de escribir una frase (en realidad un proyecto mayor: una novela) perfecta, con visos de genialidad. Grand no encuentra la expresión justa que coincida con la imagen mental de un mundo romántico: una amazona por los bosques de Bohemia. Narrar esta realidad mental implica un lenguaje que no puede dar cuenta de un mundo inexistente y al mismo tiempo un planteo del problema del género 'novela', entendida en términos de relato legitimador. En este paisaje urbano sitiado por la peste, no tiene lugar ese mundo con el que Grand sueña. Por ello, la imposibilidad de encontrar el adjetivo que otorgue a ese mundo su cualidad. La reflexión sobre la lengua está dada en términos de la ilusión colonialista de un argelino pensando en territorio europeo, no hay lenguaje que pueda expresar este sentimiento frente a un mundo que día tras día se va desmoronando. Es la fuerza de la Resistencia que Camus nunca ha recusado... Excediendo el campo ficcional, a fines de 1954 y principios de 1955, Camus enfrenta abiertamente una crítica a esta novela hecha por Roland Barthes¹⁰ y no puede menos que contestar desde su posicionamiento como autor:

10. Esta polémica se reprodujo en: "Radar.Ocio, culturas y estilos en Página/12". Buenos Aires: Año 1, n.º 24. Domingo 26-1-97. p. 6-7. Ambas citas corresponden, pues, al artículo "Hay que nombrar el mal".

"Recordemos que un largo fragmento de La Peste fue publicado bajo la Ocupación en 'un volumen de combate' y que esa circunstancia bastaría por sí misma para justificar la metáfora que adopte".

"Eso es, sin duda, lo que me reprochan: que La Peste pueda servir a cualquier resistencia contra cualquier tiranía"

Y en esto acordamos: el pacto ficcional que propone la novela no exime de la responsabilidad política, pero sí de una postura partidista que Barthes reclama ante la inminente insurrección del Frente de Liberación Nacional.

A manera de conclusión

Hemos intentado revisar la escritura camusiana desde la encrucijada del intelectual y su tiempo, un tiempo del que Perry Anderson afirma:

..."El modernismo europeo en los primeros años de este siglo floreció pues en el escenario comprendido entre un pasado clásico todavía usable, un presente técnico todavía indeterminado y un futuro político todavía imprevisible. (...) surgió en la intersección entre un orden dominante semiaristocrático, una economía capitalista semi-industrializada y un movimiento obrero semiemergente".¹¹

Para el marxismo, el lugar de la verdad en la historia pasó a ser el sujeto de la carencia material, pensado desde la razón burguesa. El propio Marx ha pensado en la ciudad como el lugar de la cultura inédita, que aniquila el recuerdo de los antiguos hogares: un nuevo paisaje de la edad de la razón, el espacio, pues, del

11. Berman, M.- Anderson, P.- Habermas, J. y otros. *El debate Modernidad / Posmodernidad*. Compilación y prólogo de Nicolás Casullo. Buenos Aires: El cielo por asalto, 1993. p. 105.

desarrollo del hombre con el otro, puesto que el individuo no es previo a las relaciones con los otros, sino que está constituido por ellas desde el principio: hombres y mujeres son individuos sociales, cuya sociabilidad no es posterior sino contemporánea a su individualidad. Después de todo, Marx escribió (sic) que “sólo dentro de la comunidad con otros tiene todo individuo los medios necesarios para desarrollar sus dotes en todos los sentidos, solamente dentro de la comunidad es posible, por tanto, la libertad personal”.¹²

Las condiciones sociales, geográfico- económicas, críticas y personales convergen y conforman un Albert Camus ‘atrapado’, inmerso en su contingencia que es, por supuesto, en parte, la de Argel y la de Francia. Rayano casi en una postura posmoderna expone el desencantamiento de la existencia humana, describe una conciencia que quiere y no puede ni aprehender ni recuperar la realidad, propone una lucha heroica que reconcilie a los hombres con el mundo. Y en esta lucha heroica que se desenvuelve entre sísifos luchadores y prometeos rebeldes reposa el objetivo de la escritura de Albert Camus, esto es: “Rehacer una sociedad viviente en el interior de una sociedad condenada”.¹³

12. Berman, M. [et. al.] Op. Cit. p. 112.

13. Camus, Albert. *Ni víctimas ni verdugos*. Op. Cit. p. 48.

**Paris et la corse dans
Les roses de Pline D' Angelo Rinaldi**
Marta Celi de Marchini
Universidad Nacional de Córdoba

Mais il y a plus d'un stratagème pour s'évader d'une ville, on ne ruse pas avec les îles; on ne s'en arrache pas, quand on y parvient, sans que quelque chose au fond de soi se casse à jamais. (L'éducation de l'oubli, 1974)

Angelo Rinaldi (1940) quitte la Corse, son île natale, à dix-sept ans pour aller commencer des études de droit à la faculté d'Aix, avant de venir exercer divers métiers à Paris. Son œuvre littéraire débute en 1969 avec *La loge du gouverneur*, que couronne le prix Fénéon. Au regard aigu du romancier, le souvenir d'une enfance et d'une adolescence corses présente les personnages et les mœurs d'une bourgeoisie insulaire repliée sur son conservatisme, sa corruption et ses mensonges.

L'écriture d'Angelo Rinaldi, dite d'une épaisseur proustienne, reproduit le flux chaotique des souvenirs en même temps qu'elle explore les méandres du cœur de l'homme et les reliefs de deux milieux géographiques et humains: Paris et la Corse.

Les romans rinaldiens, reposant le plus souvent sur une fable des origines, situent le lecteur dans un carrefour où se confondent passé et présent et s'enchevêtrent les images provinciales – de l'«île», de cette Corse jamais

nommée- et citadines- de Paris toujours désigné et parcouru en détail. La résurrection du passé à travers une mémoire labyrinthique, une observation critique des traditions et des coutumes et une analyse des amours en marge, se réalise dans une phrase longue et chargée, phrase qui se correspond avec les subtilités de l'âme humaine et avec le jeu hasardeux et complexe d'un travail de remémoration.

Le portrait filien construit par Angelo Rinaldi contient généralement une galerie de personnages pittoresques et caractéristiques. Pour ce qui est de la capitale, le romancier s'arrête dans des êtres marginaux, des exclus, auxquels sa plume donne une chance de biaiser leur condition de déshérités.

Salim Jay constate dans son livre *Pour Angelo Rinaldi*:

Si la province est un exil pour l'enfant qui rêve d'habiter n'importe quelle capitale plutôt que cette citadelle de rumeurs et de ruelles où veillent l'affront à défaut d'événements et l'aspiration de se venger de l'étroitesse par plus d'étroitesse encore, Angelo Rinaldi naquit en exil, et sa vraie vie commença à dix-sept ans et demi, l'âge où l'on est sérieux sans doute, tandis que, renvoyé du lycée pour avoir frappé un professeur, le futur judoka gagnait Paris.¹

Selon le même auteur, le narrateur rinaldien «se poste à la croisée des chemins. Il veut combattre avec ses ravisseurs, appartenir à ce gang d'instant exclus et apprendre, tout simplement, à se défendre de tout et de tous, sans abdiquer et sans comprendre».² Le narrateur du roman *Les roses de Pline* (1987) commence son récit à Paris à quarante ans, vingt ans après avoir quitté l'«île», à dix-huit ans, pour venir tenter à la capitale une vie éloignée des médiocrités et de l'ennui du pays natal, une vie aisée et pleine de promesses.

Dans le roman qui nous occupe, passé et présent s'entrecroisent. Pour

1. JAY, Salim: *Pour Angelo Rinaldi*. Paris, Société d'édition Les Belles Lettres, 1994, pp. 37-38.

2. *Ibid.*, p. 122.

ce qui est du passé, deux moments privilégiés. D'un côté, un passé lointain et provincial –enfance et adolescence «là-bas», dans l'«île»- de l'autre, un passé plus récent –celui qui correspond aux premiers temps à Paris, ceux de jeunesse se greffant tous deux sur un présent d'adulte quadragénaire dans la capitale.

Le narrateur des *Roses de Pline* est rappelé à ses souvenirs par l'avis de décès d'une jeune fille et par l'annonce de l'arrivée de Rose, la cousine qui le gardait autrefois après la mort de ses parents, quand, adolescent, il se retrouve maître de la Villa des Palmiers où fleurissent des roses semblables à celles décrites par Pline, l'Ancien.

Une vingtaine d'années après avoir quitté son île natale et que sa propriété –la Villa des Palmiers- a été vendue à M. Solinas, mari de Rose, pour qu'il puisse s'acheter un appartement à Paris à peine arrivé à la métropole, une mort et une visite constituent les déclics qui mettent en fonctionnement le mécanisme de la mémoire. Les sentiments qu'il éprouve en se souvenant, «je n'étais poussé par aucune tristesse en venant dans ces lieux, sauf quand je pensais à mes parents. Parmi tant de marbres et de stucs, je n'avais, en général, que des idées de bien-être, de grandeur et de théâtre»³ et les souvenirs de l'«île», de cette «petite communauté bâtarde, aux confins de deux pays»⁴ qui l'a abrité jusqu'à dix-huit ans, sentiments et souvenirs composent des tableaux d'une province qui est donnée à voir dans ses caractères propres. Sans jamais constituer une description à valeur informative ou un rapport documentaire, l'«île» des *Roses de Pline* –cette Corse jamais nommée- se philtre à travers la subjectivité d'un narrateur qui parle toujours à la première personne du singulier. Un «je» qui rappelle son enfance et son adolescence «là-bas» et qui décrit paysages et personnages de l'«île» et d'autrefois se superposant aux paysages et aux personnages d'un Paris passé –celui des temps de la bande du Café de l'Horloge, quand il était jeune- et d'un Paris présent –celui de la quarantaine et de la solitude lorsqu'il y a longtemps qu'il a quitté ses anciens amis et qu'il

3. RINALDI, Angelo: *Les roses de Pline*. Paris, Gallimard, 1987, p. 11.

4. *Ibid.*, p.123.

remplit une «fonction dénuée de pouvoir mais non de confort».⁵

Passé et présent, la Corse et Paris, s'entremêlent tel un contrepoint de souvenirs de province et de réminiscences de la capitale. À partir d'une image d'il y a trente ans, chez Nina Salisachs à Paris, par exemple, il avoue:

*J'avais l'impression de retrouver une atmosphère familière dans le hall de son hôtel (celui de Nina) au Marais. Le pavement de marbre, comme celui de la Villa des Palmiers (sa maison en Corse), avait en son milieu une rosace jouant sur l'opposition des bruns et des bleus [...]. Pour me toucher le cœur, il y avait aussi une corniche identique à celle de là-bas [...]*⁶

L'arrivée de la cousine du narrateur, Rose, le surlendemain, et l'enterrement d'Hélène, la jeune morte, fille de Marthe Dieudonné, une amie de jeunesse, provoquent en lui le flux d'évocations de son pays natal et du Paris de sa jeunesse, évocations imbriquées les unes dans les autres. Réalité provinciale d'un côté, et expérience de grande ville de l'autre, confrontent deux mondes inconciliables et deux moments de la vie du protagoniste marqués, le premier, par la solitude et l'exil, et le deuxième, par la complicité d'une bande d'amis et la fantaisie de promesses à accomplir. Les deux milieux –la Corse et Paris– où s'installent ces sensations, se révèlent comme des domaines aptes à de tels sentiments, des lieux en accord avec les deux périodes signalées de l'existence du protagoniste.

L'une des réminiscences récurrentes de l'«île» est celle du mausolée des Giuliani, mausolée que Rose entretenait jalousement. Comme en un jeu d'échos, c'est au cimetière du Père-Lachaise à Paris, endroit qu'il connaît très bien, où vont jaillir beaucoup de souvenirs et où maintenant, une fois Rose arrivée à la capitale, vont tous deux visiter des tombeaux et assister à l'enterrement d'Hélène. Les fragments consacrés au mausolée et ceux destinés

5. *Ibid.*, p. 9.

6. *Ibid.*, pp. 151-152.

au cimetière parisien remplissent une bonne partie du roman. On retrouve dans *Les roses de Pline* cette fascination pour la mort qui caractérise l'œuvre de Rinaldi et qui se manifeste tout au long du roman dans l'évocation du mausolée des Giuliani en Corse et dans les parcours du cimetière du Père-Lachaise à Paris, parcours qui occupent presque toute la dernière partie du roman. L'auteur semble ainsi renouer avec l'art d'édifier des tombeaux, cher à sa province natale.

De longs segments de l'ouvrage qui nous occupe sont consacrés aux personnages insulaires, pittoresques et provinciaux, que le narrateur évoque parfois avec ironie. Tels Mme. Catta –la bouchère-, M. Solinas –l'amant et puis mari de Rose, riche marchand de chaussures- ou, et surtout, M. Tiberi –le professeur fasciste qui connaît et raconte l'histoire de l'île natale.

Si le protagoniste-narrateur se consacre à remémorer, à rassembler ses souvenirs, sa mémoire le ramène tout droit vers l'étape de son passé en province qui a eu l'«île» pour décor, années d'enfance et d'adolescence solitaires car *«j'avais eu bien des chances dans la vie, tant de chances même qu'elles ne me laissaient en propre que bien peu de mérites, mais s'il y en avait une que j'appréciais entre toutes, c'était de ne pas avoir eu d'enfance...»*,⁷ paragraphe liminaire du roman. Et plus loin il réfléchit:

*Et c'était encore une de mes chances que de n'avoir pas eu de ces amis d'enfance ou de jeunesse que l'on s'épuisait à traîner derrière soi, témoins gênés de l'inaccomplissement des rêves et des ambitions, qui vous confrontaient sans relâche à l'esquisse que vous aviez été, alors qu'eux-mêmes avaient tant changé et n'étaient plus que la caricature de ce qu'ils promettaient de devenir.*⁸

Ensuite, sa souvenance le mène directement à Paris et s'installe aux premiers temps à la capitale quand il est accepté par la bande du Café de l'Horloge et qu'il

7. *Ibid.*, p.9.

8. *Ibid.*, pp. 42-43.

reste un provincial riche dans la grande ville, site où l'«on est vraiment jeune». Après, la bande se disperse, il ne revoit plus ses anciens amis et c'est toujours Paris la ville témoin de ses frustrations, de ses promesses de jeunesse jamais accomplies. Histoire d'une solitude dans les deux milieux –province et grande ville-, d'une de ces vies sans amour comme on retrouve tant dans les romans d'Angelo Rinaldi.

Vingt ans après son arrivée, et toujours dans cette Babylone qu'il connaît dans les moindres détails, il voit sa vie munie de confort mais déçue par rapport aux attentes de la métropole, attentes jamais exprimées qui l'ont poussé à quitter l'«île». S'il ne s'en plaint jamais, il le constate souvent. Ainsi, province et grande ville, la Corse et Paris, sont dans ce roman des décors, des prétextes, des points desquels émergent tous les fils épars d'une existence morne et solitaire. Cet îlien d'autrefois, enfant et adolescent orphelin et riche qui profite des leçons d'un intellectuel fasciste –M. Tibori- aujourd'hui citadin, narrateur adulte à qui peu importe de dévoiler la vérité que Rose détient, cet être éprouve vers la fin du livre le désir de revoir les roses de sa Villa récupérée –car à la mort de son mari Rose ne l'a pas revendue-, ces roses de Pline qu'il imagine comme il les a laissées et qu'il reverra sans doute puisque le roman s'achève sur une promesse de revenir à l'«île»: *«Au fond, je savais bien –j'avais toujours su- que je reverrais les roses de Pline sur la façade, que, de nouveau, j'irais m'asseoir dans le hall pour contempler à mes pieds ce soleil qui étend ses rayons géométriques dans le marbre et n'a pas plus changé que l'autre»*.⁹

Les images des racines se traduisent d'abord par le rappel de l'amour de ses parents. Ils étaient heureux tous les trois. Puis, il se complète avec la protection de Rose et avec la camaraderie de M. Tibéri, le professeur de latin qui lui apprend le mot «*corymbe*» associé aux roses dans sa mémoire. Malgré ce monde d'affection, le petit provincial est un enfant triste, ce qui ajoute à son insularité car quoi que ce soit «*ne suffisait pas à me détourner d'une tristesse qui me rendait parfois muet des journées entières. Cet enfant n'avait pas dit un mot depuis qu'il s'était levé [...]. En réalité, cet enfant découvrait le remord qui*

9. *Ibid.*, p. 337.

enchaîne au passé». ¹⁰

Si quitter sa province c'était échapper à une existence morne et mensongère, l'approche de la visite de Rose, sa cousine provinciale, ramène le narrateur à l'île des origines. Se souvenir c'est revenir vers ce pays où les plus belles réminiscences se rattachent à un mausolée, à des roses, à une Villa, à une plage et notamment à une visite, tous les ans en novembre, celle de la supposée Princesse, d'Elena Santarcangeli, qui vient de Rome voir ses propriétés insulaires -dont le mausolée Giuliani- visite suivie d'un dîner spécial à la maison, dîner qui rompt, une fois à l'an, avec la monotonie de la vie en province.

La souvenance de «là-bas», de l'«île», et de la métropole dessinent un archipel d'îles d'où nous arrivent des mémoires imaginaires comme sont très volontairement les romans d'Angelo Rinaldi. Prendre distance de son pays natal, revivre son enfance et son adolescence provinciales, tachées d'ennui et de médiocrité, permet au narrateur de construire son autobiographie imaginaire, technique si rinaldienne.

De la Corse et de Paris –Paris grande ville de la jeunesse et Paris métropole de la quarantaine-, des deux cadres nous, lecteurs, nous pouvons reconstruire la vie rêvée du narrateur-protagoniste. Vie marquée par l'insularité, le cynisme et l'autodénigrement. La province rinaldienne encadre une existence toujours morne et mensongère et la grande ville des romans d'Angelo Rinaldi devient la scène où la solitude et la vérité les plus brutales trouvent un lieu et où l'anonymat et la marginalité représentent les seules modes d'exister. De ce fait, la vie du narrateur des *Roses de Pline* n'est jamais ce qu'il prétend. La nostalgie a le dernier mot, la mémoire contrecarre le silence. C'est à Paris et, à quarante ans, que la vérité de sa vie cachée par Rose peut être –et est- dévoilée. En Corse cela aurait été impossible. Dans la capitale, loin de sa province, sa cousine lui cofesse: «*Ta mère et ton père ne sont pas morts comme on t'a dit' [...]' C'est le moment ou jamais –sans doute ma cousine voulait-elle dire: l'endroit- liquidons ça*».¹¹ Silence d'une Corse qui sait si bien étouffer les secrets et qui, paralysée dans le

10. *Ibid.*, pp. 37-38.

11. *Ibid.*, p. 294.

culte des morts, finit elle même par ressembler à un immense tombeau. Teis les tombeaux de cette île qui sont les maisons les plus belles du pays.

Un écrivain sicilien, Gesualdo Bufalino, auteur de *La lumière et le deuil*, nous éclaire sur la *dissension fondamentale* qui travaille l'insulaire partagé entre son terrier et l'outre-mer: «*L'insularité n'est pas une ségrégation uniquement géographique, elle en entraîne d'autres qui ont pour nom la province, la famille, la chambre, le cœur humain*». ¹² Et Jean-Louis André avait bien saisi la singularité insulaire dans le rapprochement auquel il se livrait, dès 1982, dans son article de la revue *Les langues néo-latines*. André signale:

[...] derrière l'île, derrière Bastia, ce "quartier de Gênes parti à la dérive", selon la propre expression de Rinaldi, l'Italie se donne en filigrane. Mais une Italie qui sans cesse se dérobe, tandis que le narrateur rinaldien, lui, n'a de cesse de parvenir à se dérober à la Corse. ¹³

Dans *Les roses de Pline*, les Parisiens –natifs ou étrangers– sont des êtres de la marge, galerie d'exclus si souvent décrite par Rinaldi qui, par ce fait même, donne à ces oubliés une chance d'exister.

La variété de personnages qui traversent les pages des *Roses de Pline* –insulaire d'un côté et citadins de l'autre– permettent au lecteur la constitution d'une fresque implacable où province et grande ville ne font qu'accueillir ennui ou snobisme, solitude ou anonymat, médiocrité ou cynisme. Le narrateur fait donc le procès et du pays de «*là-bas*» et de la capitale et chaque souvenir nourrit ce procès. On pourrait se demander d'où sort ce besoin de remettre en cause les deux milieux rinaldiens. À cet égard, citons encore une fois Salim Jay:

Il semble que l'œuvre d'Angelo Rinaldi doit beaucoup à

12. JAY, Salim; *Op. cit.*, p.24.

13. *Ibid.*, p. 23.

l'ennui éprouvé dans l'enfance: (Tonio dans La maison des Atlantes) "Nous n'échappions pas à l'ennui de l'île –un ennui d'une espèce particulière, qui ne vient pas de la vanité de l'âme, pour employer un grand mot, mais du sentiment que rien n'arrête une lente déperdition des forces: les leucémiques doivent s'ennuyer de la même façon".¹⁴

Narrateur rinaldien, le protagoniste des *Roses de Pline* est tout à la fois paria et victorieux. Il flaire l'homme ennemi de l'homme et ne connaît rien de rassurant dans l'expérience des autres et de lui-même. En province et dans la grande ville, il semble que tout n'est que finitude. Et voilà le dernier paragraphe du roman qui nous occupe, celui qui le clôt: «*Rose, Fabio, Madeleine, Bianca, M. Tiberi, M. Solinas... Bruyères blanches, bruyères jaunes, qui vit, vit; qui meurt, meurt, et les morts sont des enfants qui nous viennent à mesure que nous vieillissons*». ¹⁵

Dans *Les roses de Pline*, province et grande ville, la Corse et Paris, s'entrecroisent dans les souvenirs du narrateur selon le mécanisme subtile et hasardeux de la mémoire. Sa subjectivité passe d'un souvenir provincial à une évocation citadine. D'une réminiscence d'un personnage de la capitale il nous ramène à la ressouvenance d'un type provincial.

L'«*île*» -la Corse jamais nommée- et la ville –Paris toujours désigné- constituent des décors, des scènes pour recomposer la vie du narrateur. Passé et présent qui s'entremêlent et qui s'érigent en une autobiographie imaginaire, technique répétée dans l'œuvre d'Angelo Rinaldi.

Deux moments du passé du protagoniste sont privilégiés. L'un, provincial, remémore et rêve d'une enfance et d'une adolescence solitaires d'un ilien riche et exilé dans son pays natal où l'ennui désenchantait tout. L'autre, citadin, imagine et rappelle une jeunesse pleine de promesses non accomplies. Jeunesse

14. *Ibid.*, p. 81.

15. RINALDI, Angelo: *Op. cit.*, p. 337.

sans problèmes d'argent, vie marginale où la même solitude provinciale est dissimulée derrière la complicité d'une bande d'amis.

La Corse et ses personnages est dans *Les roses de Pline* une île de fable, dans la mesure où elle apparaît comme symbole d'isolement et de particularisme. Ce côté provincial est réussi et renvoie à un monde clos où le culte des morts semble transposer un univers pétrifié et médiocre. Le côté citadin est aussi réussi et renvoie à un monde marqué par la solitude brutale de la grande ville bruyante et l'anonymat décevant des conglomérats urbains.

S'il est vrai qu'*«on ne ruse pas avec les îles»*, il est aussi certain que la province insulaire confrontée à la ville continentale représente un exil, un domaine propice à l'imaginaire et au désir de fuir, de tenter un enracinement dans la capitale.

Le narrateur des *Roses de Pline* -narrateur rinaldien- invente sa propre vie à travers le philtre d'un «je», en même temps qu'il mène le jeu complexe de la mémoire et des souvenirs-fantaisies situés dans un territoire de province la Corse- et remémorés ou imaginés dans une localité métropolitaine— Paris.

Bibliographie

RINALDI, Angelo: *Les roses de Pline*. Paris, Gallimard, 1987.

Les jours ne s'en vont pas longtemps. Paris, Gallimard, 1993.

L'éducation de l'oubli. Paris, Gallimard, 1974.

DE BEAUMARCHAIS, J-P., D. COUTY et A. REY:

Dictionnaire des littératures de langue française. Paris, Bordas, 1994 (4 vol.).

JAY, Salim: *Pour Angelo Rinaldi*. Paris, Société d'édition Les Belles Lettres, 1994.

“Marsella, capital mediterránea”

Maya González Roux

Universidad Nacional de La Plata

Esta exposición, encuadrada en el tema “Grande Ville et Province”, intentará reconstruir la mirada de Marsella a partir de la novela *Total Khéops* (de 1995) del francés Jean-Claude Izzo. A través de sus imágenes seremos testigos de la inmensidad de esta ciudad ubicada, justamente, en la provincia de Provence.

Comencemos por la nota del autor para luego introducirnos en la novela misma:

“L’histoire que l’on va lire est totalement imaginaire. La formule est connue. Mais il n’est jamais inutile de la rappeler. À l’exception des événements publics, rapportés par la presse, ni les faits racontés, ni les personnages n’ont existé. Pas même le narrateur, c’est dire. Seule la ville est bien réelle. Marseille. Et tous ceux qui y vivent. Avec cette passion qui n’est qu’à eux. Cette histoire est la leur. Échos et réminiscences.”

De este modo, el autor se sirve de una ficción (es decir la historia, junto con el narrador y los personajes) para dibujar una realidad: la vida de Marsella y sus habitantes.

Para conocer la inmensidad de Marsella, como se dijo al principio, debemos tener en cuenta que la ciudad en tanto tal no es sólo aspectos físicos, sino que es fundamentalmente una red simbólica en permanente construcción y expansión. Conforme a esto, la ciudad es un escenario de lenguajes, imágenes, sueños y vivencias. Esta novela policial y urbana muestra la ciudad de hoy, plural, violenta, desconfiada, que rasguña, donde el pasado se mezcla con las arrugas de lo nuevo.

La trama de *Total Khéops* encierra una historia de asesinatos, venganzas, contrabando... Fabio Montale, ex-delincuente devenido policía, está de regreso en Marsella para vengar la muerte de sus dos mejores amigos, Manu y Hugo, también delincuentes. Pero la investigación no resulta sencilla pues Fabio se encuentra con dos asesinatos, o tal vez más, perpetuados por la mafia. Esta historia de muerte es atravesada por una historia de amor, protagonizada por la bella y atractiva Lole. Este cocktail no llega a ser tal sin el ingrediente mayor, la matra marseillesa. Sin embargo, el "conflicto" que se genera tampoco es tal si no está acompañado por el entorno, parte esencial: me estoy refiriendo a la atmósfera única generada por esta gran ciudad, que propicia el desarrollo de este policial.

Detengámonos por un momento en la historia de Fabio Montale, protagonista y en ocasiones narrador. Lo que aquí nos interesa es su origen. Huyendo de la miseria y del gobierno de Mussolini, su padre se instala en la costa marseleses. El trabajo que les queda como inmigrantes es aquel que los franceses se niegan a hacer: el padre trabaja en el puerto cargando y descargando mercancía mientras que la madre trabaja en la recolección de dátiles. Fabio nace en los bajos barrios de inmigrantes, quienes por la noche recrean su costumbre mediterránea de sacar sillas a la vereda y conversar entre ellos. También la familia de su amigo Manu llega desde la España franquista, "les poches vides et le coeur plein d'espoir" (p.18). Fusilado José Manuel, padre de Manu, por las tropas de Franco, su madre (embarazada de él) se instala junto con dos hermanos. Ellos no son los únicos: árabes, negros, vietnamitas, armenianos, griegos, portugueses van llegando a esta ciudad. Volveremos más adelante sobre este punto pues es fundamental el carácter inmigratorio de Mar-

sella en este policial.

Pues bien, es Fabio (amante de la buena cocina y del mar mediterráneo, habitué de los cafés escondidos en las pequeñas calles sombrías) quien nos conduce por la ciudad y sus costumbres.

El fresco y suave aroma de la cocina mediterránea, a base del buen aceite de oliva y de fuertes condimentos, se sienten a lo largo de la novela. Con frecuencia Fabio deja a un lado su personaje de policía para convertirse en un gran chef, comentándonos recetas típicas de la región de Provence. En estas sesiones culinarias el lector se olvida de la historia policial. Si el autor se permite estos paréntesis, que si bien no son fundamentales para la trama de la historia sí lo son para nuestra exposición, es por el poder de caracterización que otorgan a la novela: es decir que la novela deja por momentos de funcionar como una ficción policial para convertirse en un cuadro de las costumbres marselesas.

En el mismo sentido, la música ocupa un lugar importante. “À Marseille, on tchatche. Le rap n'est rien d'autre” (p.77). Esta es parte de la letra del “tam tam de l’Afrique, du Bronx”:

“On survit d'un rythme de rap, / voilà pourquoi ça frappe. Ils veulent le pouvoir et le pognon, à Paris./ J'ai 22 ans, beaucoup de choses à faire./ Mais jamais de la vie je trahi mes frères./ Je vous rappelle encore avant de virer de là,/ qu'on ne me traitera pas/ de soumis à ce putain d'État.” (p.78).

Dos cosas señalamos de esta cita: en primer lugar habla de la vida y sus conflictos, del mundo visto desde Marsella (e inversamente deja entrever lo que sucede en esta ciudad); y en segundo lugar muestra la relación París-Marsella: esta última rechaza la mundanidad del norte, sin embargo sueña con ser capital cultural (“Marseille était gagnée par la connerie parisienne”, p.98), olvidando que ya es capital gracias a su puerto (“Le carrefour de tous les brassages humains”, p.98). Un defasaje nace entre ese sueño y la realidad ya que, siendo un lugar cargado de historias dolorosas, es difícil pensarla como centro cultural. En otras palabras, Marsella no es una ciudad para turistas porque su belleza no se foto-

grafía, como bien dice el libro: “[Marseille] drame antique où le héros c’est la mort. À Marseille, même pour perdre il faut savoir se battre.” (p.38).

La música está en estrecha relación con la lengua: extraño francés el que se habla en Marsella, mezcla de provenzal, italiano, español, árabe. Dicho de otro modo, esta mezcla es la lengua de la calle; en la escuela y en la propia casa se habla otra lengua.

Ahora bien, la vitalidad que despliega este caldo de culturas es fomentada por el paisaje. La sensualidad de la ciudad es el resultado de los contrastes: si por un lado nuestros sentidos agudizan la suave música de las olas, el ardor del perfume de la sal y una luminosidad eterna nos enceguecen; por otro lado podemos caminar por laberínticas calles secretas impregnadas de pastis. El punto de unión entre los contrastes es el puerto, una puerta abierta hacia el mundo que con su bullicio invita a los inmigrantes pero que al mismo tiempo encierra misteriosas historias y personajes. Estas dos caras, la extravagante solidez del mar y el ritmo urbano interno impredecible, nos están mostrando una ciudad ambigua y misteriosa.

Pensemos en esta ciudad de inmigrantes e imaginemos que Marsella, como toda gran ciudad, es un collage de culturas (y por lo tanto de lenguas y costumbres, de evocaciones, vivencias y sueños), donde esta diversidad cultural siendo ciertamente enriquecedora, provoca el nacimiento (en esta Europa actual donde no existen “reglas” naturales de convivencia) de luchas por la imposición. Jean-Claude Izzo denuncia el racismo; “Plus le chômage augmentait, plus on remarquait qu’il y avait des immigrés. Et les Arabes, c’était comme s’ils augmentaient avec la courbe du chômage!” (p.173). El miedo o el odio nacen de la relación entre marseleses e inmigrantes y, en el mismo sentido, la mirada de la policía se convierte en enemiga según uno se llame Ahmed o Pablo. Este ambiente de inseguridad y oscuro devenir, opuesto al sosegado mar Mediterráneo, traza una ciudad en permanente estado de guerra. Y esto es lo que nos dice *Total Khéops*. Señalemos que el título de la novela se refiere directamente a la trama que se teje: Total Khéops es la expresión que usan los raperos del grupo IAM cuando se está en un inmenso lío.

Como dijimos al comienzo, esta es una historia sobre la mafia. A su

vez, es un policial que se aleja de los relatos clásicos debido a que, en ocasiones, la atención deja de centrarse en la Investigación para ubicarse en hechos ajenos a la historia misma. Subrayemos que nosotros, como lectores, conocemos toda la vida de Fabio Montale porque no sólo formamos parte de su rutina sino también de su consciencia. A su vez, Fabio se ha apartado de la figura clásica del policía para convertirse en una persona que, enamorado de su ciudad natal, debe confrontarse con su pasado. Es un personaje sentimental, lleno de dudas y angustias acerca del devenir del mundo, que se enfrenta a una sociedad en descomposición.

Esta historia de inmigrantes y de mafias podría ser contextualizada en cualquier ciudad, y no exclusivamente en una de Francia. Pero el autor piensa en Marsella. Entonces, ¿qué rasgos singulares hacen de esta ciudad el único escenario posible para esta novela? Es toda la singularidad de Marsella que se ilumina, tal vez porque a Izzo le interesa resolver menos el enigma de la trama que el que envuelve a la ciudad de Marsella. De ahí que la trama no sea independiente de la ciudad. Aún más, es Marsella, con todo su encanto y suspenso, que crea la trama.

En síntesis, hemos intentado rastrear brevemente las huellas autóctonas (como la cocina mediterránea) propias de la región de Provence junto con las características de la ciudad moderna (como por ejemplo la música). Esta simultaneidad, donde el pasado se mezcla con lo nuevo, nos permite afirmar que Marsella como capital mediterránea es *“une Grande Ville en Province”*.

Bibliografía

Izzo, Jean Claude. *Total Khéops*, Gallimard, Paris, 1995

Marguerite Duras: Un "Locus" escriturario

Marta S. Ivko

Universidad Nacional de Mar del Plata

Ya desde *"Un dique contra el Pacífico"*, la obra de Marguerite Duras otorga, a lo concreto de los espacios geográficos, una de las posibilidades de generar su transgresión escrituraria. Hablo de una posibilidad pues no es la única y quizá no la más evidente que utiliza para transgredir. Sin embargo, por no serlo, ayuda a profundizar los silencios con los que la autora francesa estructura su decir.

Un decir que deconstruye el concepto de identidad, creando, a través de las palabras que conforman su corpus y, también, cuando trabaja con el apellido Duras, -que la identifica-, un nuevo territorio en el cual da forma a lo que llamo "Estética de la Perversión", gracias a la cual logra conjugar el poder de los bordes por donde se desliza su escritura.

M.D. "reterritorializa" ¹ dicha escritura en todos los niveles, partiendo de su condición de ciudadana francesa, nacida en las colonias de Indochina, hasta la elección de ese nombre que metonímicamente convierte el Donnadieu paterno en el Duras de la "province", lugar de nacimiento -¡oh! casualidad- de su padre.

1. Deleuze, Gilles/Guattari, Félix *Rizoma* México-Coyoacán-1994

Empleo la palabra deleuzeana “reterritorializar” en cuanto que al romper con el concepto de identidad, constituye un espacio distinto donde el sujeto se hace voces, convirtiéndose ya no en un sujeto monolítico y homogéneo sustentado por la lógica de la Modernidad, sino en otro u otros, *fragmentado, heterogéneo, abyecto*,² instalado en un no espacio que hace suyo por la vía de la resistencia.

¿Por qué estética de la perversión? Porque obra a obra, MD grita su permanente estado de subversión y para ello nada mejor que la escritura como el lugar del exilio de alguien que nació siendo la extranjera, la extraña, la poseedora de una lengua que según Derrida³ es “la lengua del Amo” pero que aunque intente adueñársela y de hecho lo hace, ésta sólo le deja para emplearlas los márgenes, las fronteras, los bordes, y en estos, el agua de ese mar, compañero cruel de muchas de sus travesías escriturarias.

Sin embargo, no es la Lengua que hablaba en los rac de su infancia, sino la de ella, la “mère” productora de todas sus locuras, generadora de todas sus soledades, activadora de sus más profundos odios y terribles culpas, la que le permite producir una escritura obscena, ubicada fuera de la escena primaria, donde ese padre del Duras reencontrado, dejó una huella tan callada y profunda que sólo logra surgir desde el silencio, el dolor y la pérdida... realizada en la oscuridad del grito.

“En la historia de mis libros que se remontan a la infancia (...) creo haber hablado del amor que sentíamos por nuestra madre pero no sé si he hablado del odio (...) Lo que ahí ocurre es precisamente el silencio, ese lento trabajo de toda la vida”. El amante, pp. 36

Todo lo nombrado y mucho más hacen a su escritura el lugar del exilio, que

2. Kristeva, Julia *Poderes de la Perversión* Bs.As. Catálogo 1988

3. Derrida, Jacques *El monolingüismo del otro o la prótesis del origen* Bs.As. Ed. Manantial –1998

vuelve extrema la presencia de un cuerpo en permanente lucha por ser. Cuerpo suspendido en el deseo y que evita la muerte gracias a la escritura que lo remite a otro espacio, el originario, aquel donde se hizo realidad la falta y se profundizó la pérdida. (recordemos que su padre muere cuando ella apenas tiene cuatro años y en Francia, no en las colonias). Un espacio que se resignifica en la “provence” francesa.

En cuanto al juego lingüístico en el cual se afantasma la Marguerite Donnadiou devenida Duras, la forclusión del nombre del padre, y aquí sigo a Julia Kristeva en *Poderes de la Perversión*,⁴ presenta líneas de fuga las cuales, en un eterno retorno de lo diferente, reinstalan a ese padre innombrado (se alude en contadas ocasiones a él) en el sustantivo propio del pueblo paterno: Duras, pero Duras es ficción. Lo que lleva a preguntarse... ¿Siempre es ficción? ¿En qué momento “chez Duras” comienza y termina la ficción?. Acaso, la Marguerite Duras que ama ¿también es ficción? Y la respuesta la dan sus libros a los que, en general, no se pueden clasificar valiéndose de la normativa literaria tradicional.

Si bien, lo que nos podemos permitir es armar una taxonomía a partir del origen que cada uno tiene y es así como es dable hablar de aquellos que son recopilaciones de artículos aparecidos en periódicos como *Outside* y *La vida material* llamándolos no ficcionales. Y los otros, *El amante*, *El Vicecónsul*, *El arrebato de Lol V. Stein*, *Emily L*, el ya nombrado *Un dique contra el Pacífico*, etc. como ficcionales, aunque nos queden desubicados: *El mar de la muerte*, *El amor*, *El dolor*, *C,est tout*, que estarían cabalgando en el filo de la navaja de las categorías literarias establecidas. Siendo *Escribir* la puesta en orden de su poética. (La arbitrariedad de esta selección queda mitigada en función de ser éste parte de un trabajo mayor en donde los textos nombrados han sido trabajados en particular y a partir de miradas diferentes a la realizadas para esta ponencia, a lo que se le suma el hecho de que con estas obras profundicé

4. Kristeva, Julia *Soleil noir- Dépression et mélancolie* Paris –Gallimard

más para dar forma a mi hipótesis de investigación).

Esta clasificación resulta funcional pues abre el camino para poder demostrar cómo la problemática “Ville”–“Provence” está presente siempre en la obra de esta autora, aun cuando para descubrirla se tenga que trabajar con los intersticios que dejan las palabras y en esos blancos, en esos silencios, veremos configurarse una creadora diferente a aquella que algunos han ubicado como precursora del grupo llamado Nouveau Roman, del cual y a medida que va pasando el tiempo y va escribiendo nuevas obras se distancia más hasta terminar en lo que, podríamos llamar el sueño de todo creador: instaurar su propia poética. Puesto en palabras de la autora, mucho más claras y por sobre todo muchos más bellas:

“...aunque la escritura esté ahí, dispuesta a aullar, a llorar no se la escribe. Son emociones de esta índole, muy sutiles, muy profundas, muy carnales, también oscuras, y completamente imprevisibles, las que pueden anidar vidas enteras en el cuerpo. Eso es la escritura. Es el tren de la escritura que pasa por vuestro cuerpo. Lo atraviesa. De ahí es de donde se parte para hablar de esas emociones difíciles de expresar, tan extrañas y que sin embargo, de repente, se apoderan de ti. (El subrayado es mío) Escribir, pp. 83

Una poética que ya adjetivé como perversa y que con esta definición que da la autora se aclara, pues como dice Julia Kristeva en la obra ya citada “*en la abyección (...) la rebelión ocurre totalmente en el ser. En el ser del lenguaje. El sujeto de la abyección (el escritor) es eminentemente un productor de cultura. Su síntoma es el rechazo y la reconstrucción de los lenguajes.*” (pp 64). Y como productora de cultura, su literatura propone una sublimación de dicha abyección, aunque no alcance el grado de consagración que tiene el concepto de lo sagrado en las religiones.

“La literatura propone una sublimación de la abyección.

Sustituye las funciones que antes cumplía lo sagrado pero es una sublimación sin consagración, desposeída” Kristeva, ob cit. pp. 27

O lo alcance de otra manera, pues no me cabe duda de que Marguerite Duras posee su propio vehículo para acercarse a Dios y es la escritura.

Ahora bien, el poder de decir, como todo poder, es un “acto de fuerza”, “un ejercicio de violencia” de acuerdo a lo sustentado por Ana María Fernández en *La mujer de la ilusión*.⁵ Sin embargo, esa fuerza es la de la vida, la de una mujer que se instala más allá de ella misma, en una escritura que destruye la “atopía”,⁶ constituyendo su propio lugar, su refugio, al que instituye como su espacio de exilio. Un lugar sin tiempo, un lugar con los tiempos del goce.

Y el goce está dado no por la ciudad grande, la “ville”. Ese “París (...) .inmutable” como lo llama en *Outside*. Tan poderoso y aterrador, tan cruel como indiferente, que se convierte en “una capital convertida en improbable, irreal e incierta”. Un topos concreto que la escritura durasiana pone en duda, convirtiéndolo en una atopía, pero que sin embargo y gracias a esta escritora pasa a ser tema de sus textos periodísticos. Un París que se hace tema en sus libros que apodamos “no ficcionales”.

La “ville” al mismo tiempo es Francia toda. Y, a pesar de que ya entran en la categoría de “ficcionalés”, se evidencia, tanto *Un dique contra el Pacífico* como su reescritura *El amante* y consecutivamente la versión hiperbolizada, -en función de la perversión escrituraria- de éste último que es *El amante de la China del Norte*. Francia vista por los ojos de una ciudadana francesa nacida en las colonias, quien sabe que su futuro está ubicado en otro continente,

5. Fernández, Ana María *La mujer de la ilusión* Bs. As.- Paidós - 1996

6. Blanchot, Marcèle *Le livre a venir* Paris-Gallimard Folio-1986 (1^{re}re. Éd. 1943)

en ese espacio otro que la conforma como diferente. Característica que arrastra consigo M.D. y que marca toda su literatura. Diferencia que el alcohol no puede borrar y que el jugueteo con las palabras profundiza, convirtiéndola en la tejedora incansable de su propia soledad.

"La soledad no se encuentra, se hace. La soledad se hace sola. Yo la hice." Escribir, pp. 19

"Esta soledad real del cuerpo se convierte en la, inviolable, del escribir". Escribir, pp. 17

El goce se da en otros libros ficcionales y en aquellos que dialogan con ellos, como nombré antes. Allí, la autora sublima su dolor, su angustia por la pérdida primaria tanto subjetiva como objetiva, esa zona de clivaje que es la pérdida del pecho materno y de la "ley" paterna como esa casa en la concesión de la Cochinchina, otorgada por los corruptos funcionarios de la Colonia y carcomida por ese Pacífico que orada objetos e ilusiones.

Una sublimación que traslada el clivaje a la Provence. En principio, Neauphle-le Chateau en los Yvelines es el lugar de la escritura y de la soledad, ambas creación de la autora como ella misma lo dijo. En esos cuatrocientos metros cuadrados de soledad que es su casa, escribió sus dos obras más controvertidas *El arrebató de Lol V. Stein* y *El vicecónsul*.

Ambas no alcanzaron la repercusión que tuvo *El amante*, una obra donde el "jeter" de lo interdicto sólo puede ser configurado expresando belleza:

"Cuando la intensidad narrada es insostenible, cuando la frontera sujeto/objeto se quebranta, y cuando incluso el límite entre adentro y afuera se torna incierto, el relato es el primer interpelado (...) no se narra más sino que se grita o se describe con una intensidad estilística máxima (lenguaje de la violencia, de la obscenidad o de una retórica que

Sin embargo, en ellas encontramos todo su dolor, su angustia, su cólera. Una cólera que en Lol es silencio que suspende el sentido, una forma diferente de matar, y en el Vice-cónsul de Lahore es grito que aúlla y ayuda a matar a los leprosos de Calcuta y destruye espejos que lo reflejan dejándolo ver su horror-dolor.

En ambas, se repiten personajes que recuerdan espacios compartidos. En las dos el mar, donde se alimenta la mendiga con el vientre ya vacío y que resulta ser el lugar elegido para morir por esa Ana María Sttreter que logra sacar de su indiferencia a Lol en el baile de S. Thala y conducirla al anonadamiento de su grito silencioso y desesperado.

La "provence" está siempre presente en sus textos ficcionales. *Emily L* también se desarrolla fuera de París, específicamente en un puerto del Norte. Nuevamente la "provence" avanzando sobre la "ville", con otra vuelta de tuerca a su utilización, aquí el espacio y los personajes están denominados con nombres ingleses como en otra muchas obras de esta escritora, evidenciadores de su admiración por lo americano.

M.D. la exiliada, esa mujer que necesita de la escritura para detener su vagabundeo solitario y "revolté", encuentra allí el lugar de sus realizaciones imaginadas, previstas en los sueños de ella "la mère", en la Suzanne de *Un dique contra el Pacífico*, en la adolescente innostrada de *El amante*, aquella que tenía el rostro avejentado, marcado por todo lo que tenía que vivir y esbozado en lo ya vivido.

Realidad y ficción, mujer y personaje, biografía y autobiografía. Asia y Europa, "ville" y "provence", dialogando en un permanente retomar lo vivido, viviendo lo que vendrá en un tiempo no cronológico, ni siquiera cíclico, sino, -ya fue dicho-, con los tiempos del goce. Diálogos inconclusos, sumergidos en esa "sous conversation" pero no precisamente con las características enfatizadas

por Nathalie Sarraute, ese intercambio verbal que conlleva convenciones, hecho con palabras afectadas, rígidas, y que evidencia dificultades en el decir. Sino con la “sous conversation” de la que da cuenta Julia Kristeva en “Soleil noir”⁵ una conversación que no necesita decir en totalidad pues el sujeto que la construye está sumergido en las profundidades de la falta, en el horror de la ausencia.

Ya lo explicó, su amigo Marcelle Blanchot cuando intentó definir su escritura:

El escribir de Marguerite Duras es hacer eco de lo que no puede Cesar de hablar, pero para ser eco, debe imponérsele silencios.⁷

Los silencios durasianos son muchos, y entre ellos está aquel que señala a la “provence” como el espacio geográfico, ficcional o no, que le permite recuperar los bordes de su infancia. Bordes que se hacen presencia en la arena de un mar que en principio fue el Pacífico, esa hipérbole de mar socavador de sueños locos y que con el correr de las palabras y de la vida que estas entrafian se transformó en Atlántico, uno diferente pero tan posibilitador de pasiones destructoras como el otro. Ya no un espacio francés, cercano a un centro que cual fuerza centrífuga la arrastra hacia París, sino otro inglés, por lo menos con nombres ingleses, como dije más arriba y del que cual S. Thala se presenta como el ideal para justificar, ya no su decir sino el mío. Porque, en el juego perverso y extremo de su escritura, vemos reencontrarse a la autora con el espacio utópico –ya no atópico- del mar, de ese Thalassa inmemorial que es origen y fin de todas sus ficciones y realidades.

Imposible terminar esta ponencia sin hacer referencia a “C’est tout” diálogo inconcluso donde el dolor-horror se manifiesta abiertamente. En él está toda Duras, está todo Donnadieu. También su deseo incorruptible de vivir que

7. Blot Labarriére, *Marguerite Duras* Bs.As. Edic de la Flor 1994 Trad.V. Goldstein

es el de escribir.

Nada de la vida le puede impedir hacerlo, y si hay algo que sí lo impide, no importa. Ella sabe que va a escribir un libro, pero también sabe que concretarse en ese libro es casi imposible. Sin embargo no le importa, porque es *"aleatoire"*.

Ese libro está suspendido en la vida, está suspendido en la seguridad de la muerte, en el horror de la decrepitud, en ese rostro que dice no tener, pero también es *C'est tout* un "Esto es todo" que no termina pues no es el *"livre à venir"* de Blanchot, es el *"livre à disparaître"* Marguerite Duras.

Una Duras, que nunca volvió a sentirse Donnadieu, una mujer que dijo adios a la mujer ...¿entregándose a Dios? O ¿diciéndole adios a Dios?.

Las respuestas se hundieron en el silencio. Nuestra autora, recreadora de las intimidades de la "provence", una "provence" desmitificadora de ilusiones locas, sepultó en el silencio definitivo, lo abyecto de sus objetos de deseo: ya no solamente la "mère" sino también su "père" aquel que Kristeva rastrea en la "père-version" que otorga posibilidad de ser a la escritura.

"Recién después de su muerte, eventualmente, el escritor de la abyección escapará a su cuota de desechos, de desperdicio o de abyecto. Entonces o caerá en el olvido, o accederá al estatuto de Ideal inconmensurable"

Kristeva, ob. cit. pp. 26/27

Y no nos cabe ninguna duda, que MARGUERITE DURAS, no cayó ni caerá en el olvido.

Bibliografía

Obras de Marguerite Duras

C'est tout –Esto es todo Madrid, Olleros&Ramos Editores S.L. 1998 Trad. J.L. Checa

El amante Barcelona – Tusquets Edit. S.A. – 1991 – Trad. J. Bignozzi

El amante de la China del Norte Barcelona,RBA Edit. – 1991 Trad.Beatriz de Moira

El arrebató de Lol V. Stein Barcelona-Tusquets Edit. S.A. 1991 –Trad. A.M Moix

El Vicecónsul Barcelona-Tusquets Edit. S.A. – 1997 Trad. E. Sordo 2ª Ed

Emily L. Barcelona –Tusquets Edit. S.A. 1997 Trad. C. Janés

Escribir Barcelona – Tusquets Edit. S.A. – 1991 Trad. A.M. Moix

La enfermedad de la muerte Barcelona-Tusquets Edt. S.A. 1994 4ª edic.

La vida material Barcelona-Plaza&Janes-1993 Trad. M. Grass Balaguer

Outside Barcelona-Plaza&Janes-1993 Trad. C.Janés

Un barrage contre le Pacifique Paris-Gallimard-Folio-1950

Pierre et Jean. Le Havre et Paris: Les métamorphoses d'une vie

Mónica Martínez de Arrieta

Universidad Nacional de Córdoba

Le romancier, en Guy de Maupassant, est assez généralement méconnu au profit du conteur. Pourtant, de son vivant, ses romans étaient aussi appréciés que ses oeuvres plus courtes.

Contes, nouvelles et romans parurent d'abord en feuilletons dans les journaux ou dans les revues. *Pierre et Jean* en décembre 1887 et Janvier 1888 dans *La Nouvelle Revue*.

Il y a des thèmes familiers aux romanciers qui semblent constituer un fonds permanent d'images, d'émotions et d'inspiration. Un des plus évidents dans l'oeuvre de Guy de Maupassant est celui de la Normandie.

Dans son premier roman, *Une vie* (1883), c'est précisément la Normandie côtière des falaises et des galets, la Normandie terre et mer mêlées qui constitue le principe d'unité de l'oeuvre. Dans le second, *Bel-Ami* (1885), c'est à la Normandie encore que l'auteur confie l'origine de son protagoniste, Georges Duroy. Dans *Mont-Oriol* (1887), les Ravenel procèdent de Normandie et cette oeuvre, en outre, révèle la présence de ce qui pour Maupassant fut la province natale: la campagne auvergnate, avec sa faune, trouve en lui un observateur attentif, informé déjà et visiblement heureux de reconnaître dans cet autre terroir, un climat humain qui s'apparente à celui de la campagne

normande. *Pierre et Jean* (1888), transporte l'unité de lieu sur les rives maritimes de la Seine, au Havre. Ce ne sont plus, cette fois, les pommiers fleuris, les hautes herbes et les blés qui mêlent leurs denières vagues à celles de la mer, cependant, le caractère étrange de ce pays qui séduisait Proust, demeure très sensible: les feux des phares lointains et ceux des bateaux se confondent, et la terre pousse ses jetées dans l'océan, dans les bassins du port, à quelques pas des maisons. *Fort comme la mort* (1889) emprunte encore à la Normandie un cadre pour l'épisode décisif de la lente révélation de Bertin à lui-même, qui fait tout le sujet de ce roman. Dans *Notre Coeur* (1890) le Mont Saint-Michel dresse sur le «voile éclatant» du soir océanique sa «châsse gigantesque», si propice aux vœux de l'amoureux Mariolle.

La Normandie apparaît donc, de bout en bout de l'oeuvre romanesque de Maupassant, comme une signature laissée par la main de l'auteur. Mais, si cette terre natale est partout, sa présence, son importance et sa valeur ne sont pas les mêmes dans tous les récits.

Dans *Une vie*, à l'exception de deux épisodes, l'un en Corse, l'autre à Paris, la Normandie constitue le fond permanent du tableau et le cadre de l'intrigue. Dans *Mont-Oriol*, un autre terroir se substitue au terroir natal, mais l'évoque. Dans *Pierre et Jean* il s'agit d'un grand port normand, Le Havre, qui joue le rôle de ville intermédiaire entre la campagne et la capitale. Dans les deux dernières oeuvres, elle est réduite à ne plus servir de cadre qu'à quelques épisodes. Inversement, Paris et la grande ville prennent une importance grandissante.

Dans *Une vie*, la métropole n'est pour Jeanne que le lieu d'un passage rapide, haletant, vertigineux, dans la recherche de son fils. Dans *Mont-Oriol*, Paris est l'espace du silence entre la première et la deuxième partie, d'un silence riche de sous-entendus. Dans *Fort comme la mort* et *Notre Coeur*, Paris retrouve ses privilèges de support à peu près exclusif de l'action. Dans *Pierre et Jean*, la capitale disparaît de l'avant-scène, toutefois on sent sa présence secrète qui devient une référence constante.

M. Roland y a vécu les vingt-cinq ou trente ans de vie boutiquière, nécessaires à financer sa retraite océanique. Mme. Roland a eu l'aventure que la capitale dispensera toujours à une provinciale romanesque, selon l'image

mythique de Paris au XIX^e siècle, objet de tous les fantasmes, lieu où doivent s'accomplir tous les désirs. Pierre et Jean y ont passé leur enfance et leurs années d'études.

Mais, pour normand qu'il soit, le cadre général de l'intrigue cesse, dans ce roman, d'être rural, et la grande ville, avec les conditions et le climat de vie, avec les couleurs, les mouvements et les odeurs qui lui sont propres, remplace la campagne. Le grand port, Le Havre, ses commerces, rues, jetées et bassins, accompagnent Pierre tout le long de son calvaire et devient l'un des acteurs du roman.

Le nombre des personnages de cette fable est strictement ajusté aux nécessités d'une crise individuelle: une femme et son mari, les Roland; deux jeunes gens, Pierre et Jean, réputés les enfants de l'un et de l'autre; une jeune veuve à remarier, Mme. Rosémilly, et quelques personnages épisodiques: un apothicaire pauvre et lucide, le père Marowski; une bonne de brasserie malveillante; un capitaine à la retraite, Beausire; un matelot, Papagris, dit Jean-Bart, et une petite bonne.

Pierre et Jean est l'histoire d'une jalousie, d'un dévoilement, de la découverte d'une vérité douloureuse, qui conduira Pierre, l'aîné, le docteur, à l'exil; Jean, le cadet, l'avocat, à la réussite.

Les Roland, couple d'anciens commerçants parisiens se retirent au Havre avec ses deux fils. «Jean, aussi blond que son frère était noir, aussi calme que son frère était emporté, aussi doux que son frère était rancunier[...]» (PJ 63) Cet ancien bijoutier change Paris pour le grand port de province à cause de son amour pour la navigation et pour la pêche. Léon Maréchal, ancien ami de la famille, est «un parisien enragé» qui «ne quitte pas le boulevard. Il est chef de bureau aux finances», (PJ 77), et le notaire, M. Lecanu, vient leur apprendre sa mort. M. Maréchal a laissé toute sa fortune à Jean. Cet héritage inopiné, venu de Paris, sera le déclencheur de la crise, du lancinant soupçon de Pierre: «Pourquoi à Jean seulement?», de la terrible quête de la vérité qui provoquera des transformations significatives dans la vie des deux frères. Désormais, la rue de Paris, «principale rue du Havre, éclairée, animée, bruyante», (PJ 85); la place du Théâtre, le café Tortoni, partie humaine et sociale de la ville, et surtout le port,

côté nature maritime, seront les confidents et les amis de Pierre, les témoins silencieux des métamorphoses de sa vie.

«Il se demandait:»Où irais-je bien?» cherchant un endroit qui lui plût, qui fût agréable à son état d'esprit.[...]En arrivant sur le grand quai, il hésita encore une fois, puis tourna vers la jetée; il avait choisi la solitude».(PJ 86) Il se sentait si mal à l'aise, que les deux phares électriques du cap de la Hève semblaient pour lui à deux cyclopes monstrueux et jumeaux. Les deux secteurs de la ville s'épiaient et se regardent au même rythme que le doute naissant du docteur, à travers les feux multiples qu'il voit,

«[...]s'ouvrant et se fermant comme des yeux, les yeux des ports, jaunes, rouges, verts, guettant la mer obscure couverte de navires, les yeux vivants de la terre hospitalière disant, rien que par le mouvement mécanique invariable et régulier de leurs paupières: «C'est moi. Je suis Trouville, je suis Honfleur, je suis la rivière de Pont-Audemer». Et dominant tous les autres, si haut que, de si loin, on le prenait pour une planète, le phare aérien d'Étouvville montrait la route de Rouen, à travers les bancs de sable de l'embouchure du grand fleuve»(PJ 88).¹

Après la nouvelle de l'héritage les deux frères se retrouvent au port, espace où les lumières des phares et des bateaux, les murmures de l'eau profonde et sans limites, s'oppose, comme Pierre et Jean, qui se guettent, aux lueurs et aux bruits des rues de la ville. Pierre pensa: «Si on pouvait vivre là-dessus, comme on serait tranquille, peut-être» (PJ 89), désir prémonitoire de l'épouvantable

1. D'après les *Notes et variantes* établies par Bernard Pingaud pour l'édition Gallimard 1982 de *Pierre et Jean*, la description est exacte à un détail près. Il n'y a pas de phare d'Étouvville», Maupassant avait écrit d'abord «Barfleur». En fait, il s'agit probablement de Fatouvville. Le thème des «yeux»: ces phares qui inspectent la mer annoncent l'enquête. «Savoir», suppose «voir».

dénouement de sa crise.

En ville, ses déambulations le conduisent au quartier d'Ingouville, où habite le père Morowsko, vieux pharmacien polonais, connu dans les hôpitaux de Paris et venu, lui aussi s'installer au Havre, comptant sur la clientèle que le nouveau docteur Roland lui fournirait. C'est le premier à alimenter sa méfiance: «Dans ce cas-là on laisse aux deux frères également, je vous dis que ça ne fera pas un bon effet».(PJ93) La deuxième c'est la fille de la brasserie: «_Rien qu'un ami? Pas possible! Et il ne t'a rien laissé, à toi?» «[...]Vrai, ça n'est pas étonnant qu'il te ressemble si peu!» (PJ104). Pierre et Jean s'opposent comme les deux parties de la ville, son côté terre et son côté mer, comme Le Havre et Paris.

Ces deux indices extérieurs font surgir le soupçon de Pierre, déjà latent depuis le premier soir.

Le roman devient l'analyse d'une crise brutale et décisive, crise de jalousie, de doute, de crainte, qui gagne la région la plus profonde de l'âme où un individu se débat avec lui-même pour décider de l'estime qu'il se doit, de la légitimité de ses racines et du lien secret et originel qui continue à l'unir à son père et à sa mère.

L'action se réduit à quelques semaines, à moins de deux mois, semble-t-il, le temps qui prendra la curiosité torturante de Pierre à trouver la vérité.

La flânerie sur la jetée aux heures de marée, par les rues et les cafés du Havre, accompagne les réflexions de l'aîné, l'analyse de son intérieur, accentue son désespoir dû au manque d'argent et appelle le souvenir de sa vie à Paris: Quant aux femmes, «il les connaissait très peu, n'ayant eu au Quartier Latin que des liaisons de quinzaine, rompues quand était mangé l'argent du mois, et renouées ou remplacées le mois suivant» (PJ101).

Pour fuir l'étouffante atmosphère familiale, où «tout est pour Jean», maintenant riche, Pierre demande la *Perle* à son père, bateau sur lequel se déroule la partie de pêche qui ouvre le roman. Ce voyage en pleine mer, avec Papagris, dit Jean-Bart, matelot qui fait chanter le parler de sa province, cherchant l'air libre et la mer, pour apaiser son esprit surexcité et son imagination qui échappait à sa volonté, confirme son désir d'évasion, provoquée par son exclusion morale de la maison familiale.

La mer et la terre gardent des secrets profonds à découvrir, et Pierre souhaite déceler celui de l'insolente fortune donné à son frère par un inconnu. Son besoin de fendre le voile qui cache les motifs réels de cette décision se confond avec l'élément liquide et le terroir natal: «L'avant ouvrait la mer, comme le soc d'une charrue folle, et l'onde soulevée, souple et blanche d'écume, s'arrondissait et retombait, comme retombe brune et lourde, la terre labourée des champs» (PJ117). La brume rapide qui les enveloppe annonce les nuages qui assombriront sa vie: «quand la barque reprit dans le port sa place accoutumée, la ville entière était ensevelie déjà sous cette vapeur même» (PJ118)

Il poursuit son enquête fouillant dans sa mémoire, comme la charrue dans la terre et le bateau dans la mer, des souvenirs capables de lui fournir des renseignements précis. Si Maréchal avait connu la famille Roland grâce à sa fièvre scarlatine, c'est à lui qu'il aurait pensé au moment de faire son testament et non à son frère, né après. Son attention se concentre donc dans la personne de cet ami intime de ses parents qui lui rappelle le temps vécu à la capitale, il pense à «[...]cet homme qui avait passé devant lui, indifférent à son cœur pendant toutes ses années de Paris» (PJ123).

Pour André Vial, le romancier d'analyse, le romancier psychologue naissait dans *Pierre et Jean* du romancier observateur et du romancier des mœurs. L'oeuvre, authentique roman de mœurs, occupe pour lui «une place éminente dans la continuité de l'évolution de Maupassant».²

Pierre est la proie d'une obsession grandissante, d'un abominable doute que la vérité pressentie le force à porter sur l'honneur de sa mère. Privé de

2. André Vial dans *Guy de Maupassant et l'Art du Roman* écrit: «C'est toujours le personnage cherchant à se cacher, ou se dérochant spontanément, inconsciemment, ses vrais motifs, ses vrais sentiments. Mais la durée et la violence du motif, entretenues à la fois par une cause intime et par de événements extérieurs, tendent à dissiper l'équivoque, et, en outre, sollicité par sa souffrance, ce personnage pénètre dans sa propre pénombre en quête de lui-même. Le romancier psychologue et analyste était né, mais du romancier de mœurs.» (A.V.402) Et plus loin: «Maupassant conçoit et pratique l'analyse psychologique de telle façon qu'elle soit non point une satisfaction gratuite pour l'intelligence ou la subtilité chercheuse du lecteur, mais un moyen pour le progrès même de l'oeuvre, l'élément moteur de l'action». (A.V. 404).

sommeil il veille, seul, dans la maison endormie. Puis, il cherche la solitude sur les jetées du Havre. Tout le paysage de son âme, où s'affirme peu à peu l'angoisse, s'ordonne d'abord aux cris des sirènes qui retentissent de moment en moment, et, à chaque fois plus lancinants, dans les profondeurs tuméfiées de sa sensibilité. La montée progressive des cris des navires perdus dans la brume, mêlés aux instantanés d'un Paris qui se défait dans sa mémoire, suivent les cinq étapes de son épouvantable découverte.

Dans un premier moment «en approchant du port il entendit vers la pleine mer une plainte lamentable et sinistre, pareille au meuglement d'un taureau, mais plus longue et plus puissante. C'était le cri d'une sirène [...]»(PJ123). Un autre appel répond poussant «une clameur déchirante». Sa pensée s'accélère, ses traces de souvenirs commencent à s'ordonner dans un Paris lointain et presque inconnu de Pierre qui «se mit à rechercher les paroles, les gestes, les intonations, les regards de cet homme disparu de la terre. Il le retrouvait peu à peu, tout entier, dans son appartement de la rue Tronchet quand il les recevait à sa table, son frère et lui» (PJ124). La souffrance et l'angoisse l'étouffent: «Il faut savoir. Mon Dieu, il faut savoir» (PJ125), la plus terrifiante vérité est préférable à cette implacable incertitude. Peu à peu, comme la brume qui se dissipe, la ressemblance de Jean avec Maréchal lui devint évidente dans un petit portrait miniature, vu à Paris sur la cheminée du salon et plus tard disparu. C'est de la métropole qu'était venu la fortune et maintenant les douloureuses preuves qu'il tenait à découvrir.

Un deuxième moment est marquée par sa détresse:

«Et soudain, comme si elle l'eût entendu, comme si elle l'eût compris et lui eût répondu, la sirène de la jetée hurla tout près de lui. Sa clameur de monstre surnaturel [...]se répandit dans les ténèbres sur la mer invisible ensevelie sous les brouillards [...], des cris pareils s'élevèrent de nouveau dans la nuit. Ils étaient effrayants, ces appels poussés par les grands paquebots aveugles» (PJ127).

Lui, Pierre Roland, avait ouvert les yeux et regardait terrifié sa découverte: «Je suis fou, pensa-t-il, je soupçonne ma mère» (PJ128) Et l'image mythique de Paris s'impose et s'oppose au paysage maritime, miroir de l'âme de Pierre:

«Une femme jeune, jolie, vivant à Paris, lisant des livres, applaudissant des actrices mourant de passion sur la scène, pouvait-elle aller de l'adolescence à la vieillesse sans qu'une fois seulement, son coeur fût touché? D'une autre il ne le croirait pas, pourquoi le croirait-t-il de sa mère?» (PJ129).

L'estampe de la capitale, à valeurs positives et négatives, champ propice à tous les grouillements, à toutes les intrigues d'une Babel moderne, creuset des passions où l'on perd son honnêteté, sa dignité et parfois son identité et sa représentation livresque, apparaît nettement dans l'esprit de Pierre qui commence à ordonner les pièces de ce puzzle douloureux. Mme. Roland, comme Emma, «avait rêvé de clairs de lune, de voyages, de baisers donnés dans l'ombre des soirs. Et puis un homme, un jour, était entré comme entrent les amoureux dans les livres, et il avait parlé comme eux» (PJ129). Pierre arrive ainsi à une crucifiante certitude. Dans ce troisième moment, «[...] le cri strident de la sirène lui partit la figure [...]. Il s'assit, «[...] n'ayant plus de force, brisé par cette commotion» (PJ129), et il se mit en route vers la ville.

Le quatrième moment, sous le toit familial, marque le profond contraste entre les appels de navires, ceux de l'âme de Pierre, et le silence sépulcral d'une maison indifférente à son supplice. La cinquième et dernière étape s'accomplit dans sa chambre, où Pierre, comme les navires nocturnes, ne peut pas dormir.

Le rétrécissement de l'espace est celui de son coeur torturé: de la jetée à la ville, de la ville à la maison, dans la maison dans sa chambre, l'exclusion définitive de l'aîné, le légitime, est déjà annoncée.

La mer lui donnera encore la possibilité d'une fuite passagère: «[...] il irait à Trouville, voir grouiller la foule sur la plage» (PJ 136), tandis que dans la

ville «les gens dans la rue semblaient gais, les commerçants allant à leurs affaires, les employés allant à leur bureau, les jeunes filles allant à leur magasins. Quelques-uns chantaient, mis en joie par la clarté» (PJ138). Pendant ce temps, sa mère et Jean s'occupent de décorer le nouvel appartement de l'avocat, rue François I^{er}, celui que Pierre avait pensé le premier à prendre pour s'y installer, et dont le prix le lui en avait interdit.

La description, avec une rigoureuse économie imposée par l'exigüité de l'oeuvre, se réduit à ne restituer que ce qui peut produire un effet sur le personnage ou la trace de son goût et de ses besoins, évidents dans l'ameublement de Mme. Rosémilly et celui de Jean dans son domicile de nouveau riche, tandis que le romancier rapporte à la sensibilité de Pierre le thème du nocturne océanique traversé de l'appel des sirènes: le regard lumineux des phares, la constellation des feux des navires sur la mer sombre, le tableau d'une plage à la mode, ou les images de la vie d'un transatlantique, à la fin du roman, sont décrits sans gratuité jusqu'au plus menu détail, de telle sorte que se forme dans la conscience du lecteur, l'impression reçue par celle de Pierre et selon la réfraction particulière de son affectivité. Les impressions du docteur sont manifestées par des réflexions ou par des méditations que le spectacle lui inspire et qu'en vertu d'une convention nécessaire, mais dont les habiletés techniques atténuent l'arbitraire à l'extrême, l'auteur est censé lire dans son cerveau, ce qui justifie la focalisation interne, prioritaire dans le roman.

Lentement, comme le bateau qui quitte le port, commence la torture que Pierre inflige à sa mère, lui faisant deviner qu'il a découvert son adultère. La ville l'accueille, l'eau lui suggère une fin définitive:

«Quand il avait bien avivé la plaie saignante, ouverte par lui dans ce coeur de femme et de mère, quand il sentait combien elle était misérable et désespérée, il s'en allait seul, par la ville, si tenaillé par les remords, si meurtri par la pitié, si désolé de l'avoir ainsi broyée sous son mépris de fils, qu'il avait envie de se jeter à la mer, de se noyer pour en finir» (PJ153).

La fin viendra effectivement de la mer, mais le romancier profite de la dernière promenade en break de la famille à Saint-Jouin, pour décrire avec joie la campagne normande de son enfance, les ondulations de ses plaines, les fermes entourées d'arbres, un vieux moulin à vent, des maisons coquettes, les auberges célèbres du pays. C'est dans cette partie de campagne où Jean demande en mariage Mme. Rosémilly, butin disputé au commencement par les deux frères et finalement trophée du cadet. Ce sera en ville, dans le nouvel appartement de l'avocat que Pierre, dans les limites de ses forces et sa mère vaincue, dévoilent la vérité et vident leurs coeurs: «Eh bien! un garçon propre n'accepte pas l'argent qui déshonore sa mère» (PJ174); «[...]c'est vrai, mon enfant» (PJ178).

Désormais, l'abominable conspiration entre l'enfant adultérin et sa mère, contre l'enfant légitime, se tisse, sans que M.Roland, père de Pierre, pas de Jean, soupçonne jamais rien. Il appartient à la race des êtres qui ont choisi la cécité, semblable à celle des navires s'appelant dans la mer ensevelie de brumes tandis que les lumières multiples des rues de la ville, lancent leurs étincelles dans la nuit sombre.

Finalement ce sera l'eau, la mer, qui emportera Pierre, «l'autre», «l'étranger», parce qu'il a découvert et parlé, loin de cette famille qui n'est plus la sienne.

Comme ce premier soir où commença l'incertitude, il se réfugie sur la jetée, d'où il aperçoit la *Perle*, rentrant dans le port, Papagris qui ramait, et la *Lorraine*, le grand paquebot de la Compagnie Transatlantique où son frère et son père lui avaient trouvé, poussés par sa mère, un poste de médecin. Le transatlantique «[...] venant de Saint-Nazaire entra au port du Havre, pour en repartir le sept du même mois, à destination de New-York; et Pierre Roland dut prendre possession de la petite cabine flottante où serait désormais, emprisonnée sa vie». (PJ209).

Répétant l'itinéraire en ville de ce soir où tout avait commencé, il n'eut que deux adieux à faire: au père Morowski qui, désolé, se sentit trahi par celui qui lui avait promis son aide: «Vous autres Français, vous ne tenez par vos promesses» (PJ207); et à la jeune fille de la brasserie, indifférente à son exil sur l'eau. Alors, complètement abandonné, il s'installa dans la petite cabine-prison

où le lit, comme un cercueil, l'attendait pour toujours. Son chemin de la croix était maintenant entièrement parcouru: à Paris dans sa mémoire, au Havre, ville et mer pendant le temps de sa douloureuse enquête.

La dernière présence de la capitale se manifeste quand le train de marée arrive amenant les voyageurs de Paris.

L'eau, maintenant «froide et dure comme de l'acier», reçoit la *Lorraine*, «[...] cet enfantement d'une grande ville maritime qui donnait à la mer sa plus belle fille». (PJ215).

Condamné au baignoire océanique, exclu à jamais des villes et de la terre, conquises par Jean, Pierre Roland, balancé par les vagues qu'il avait tant aimées, est enterré pour toujours par la mer:

«Plus de sol sous les pas, mais la mer qui roule, qui gronde et engloutit. Plus d'espaces autour de soi, pour se promener, courir, se perdre par les chemins, mais quelques mètres de planches pour marcher comme un condamné au milieu d'autres prisonniers. Plus d'arbres, de jardins, de rues, de maisons, rien que de l'eau et des nuages. Et sans cesse il sentirait remuer ce navire sous ses pieds». (PJ204-205).

Le cadre des romans de Maupassant se déplace et se transfigure au gré du cadre de sa vie. D'Étretat à Paris, dans Paris, du 2 de la rue Moncey et du 17 de la rue Clauzel, domiciles du bureaucrate, au 83 de la rue Dulong, dans le quartier de Batignolles, témoin de la première notoriété, puis aux «beaux quartiers», 10 de la rue Montchanin, 14 de l'avenue Victor-Hugo, enfin 24 de la rue Bocador, étapes de la gloire et de la fortune, de la station auvergnate à la savoyarde, s'établit un itinéraire qui passe aussi par toute la série des récits de longue haleine. Cette coïncidence dévoile la part prépondérante de l'observation et de l'expérience intime chez le créateur et chez son personnage; double trajet qui signale les métamorphoses d'une vie.

Parallèlement, Paris d'abord savane du chasseur Duroy dans *Bel-Ami*, n'est plus, dans les deux derniers romans, que le lieu, que le principe même du

malheur et de la déchéance.

Le Havre, ville normande où Pierre Roland déambule, cherchant une effrayante vérité pressentie, est une étape, mais décisive, sur cet acheminement.

Dès que la rente de l'écriture devient suffisante, de 1883 à 1891 et selon un rythme qui s'accélère, de Paris à la falaise normande, de la falaise normande aux calanques méditerranéennes, des côtes de France à celles d'Italie, du plateau cauchois aux pays auvergnats, de tous ces refuges et d'autres encore, à Paris, et toujours de Paris vers eux, grandes villes et provinces permettent le vagabondage incessant de deux hommes déroutés, en quête d'un visage, d'une couleur, d'une brise, d'un apaisement, bref, d'un paradis à jamais perdu.

Bibliographie

Source:

Maupassant, Guy de: *Pierre et Jean*. Paris. Gallimard. 1982. Coll.Folio N° 1414. (Préface de Bernard Pingaud). (Avec une étude de Henry James inédite en français).

Du même auteur:

Une vie. Paris. Flammarion. 1974. (Édition établie par Pierre Cogny).

Bel-Ami. Paris. Gallimard. 1973. Coll.Folio N° 865. (Préface de Jean-Louis Bory).

Mont-Oriol. Paris. Gallimard. 1976.Coll.Folio N° 81. (Préface de Marie-Claire Bancquart).

Boule de suif / La maison Tellier. Paris. Gallimard. 1973. Coll. Folio N° 904.

Contes du jour et de la nuit. Paris. Flammarion. 1977.

Contes Choisis. Paris. Classiques Larousse. 1955.

Études critiques:

Savinio, Alberto: *Maupassant et l'«Autre»*. Paris. Gallimard. NRF.1977.(Préface de Hector Bianciotti).

Vial, André. *Guy de Maupassant et l'art du roman*. Paris. Nizet. 1971.

Zéraffa, Michel: *Roman et société*. Paris. PUF. 1976.

Revue:

EUROPE, revue littéraire mensuelle. «Guy de Maupassant». Août-Septembre 1993.

EUROPE, revue littéraire mensuelle: «Littérature d'une

fin de siècle». Nov.Déc. 1991.

MAGAZINE LITTÉRAIRE: «Guy de Maupassant». N° 310 (n°double). Mai 1993.

MAGAZINE LITTÉRAIRE: «Paris des écrivains». N° 332. Mai 1995.

MAGAZINE LITTÉRAIRE: «La France fin de siècle». N° 227. Février 1986.

Bibliographie générale:

Biedermann, Hans: *Diccionario de símbolos*. España. Paidós. 1996.

Marchand, Bernard: *Paris, histoire d'une ville. XIX°-XX° siècle*. Paris. Ed.du Seuil. 1993. Coll. Points.

Meschonnic, Henri: *Modernité, Modernité*. Paris. Gallimard. 1988. Coll.Folio Essais.

De la province a la ville ou une descente aux enfers

Teresa Minhot

Universidad Nacional de Rosario

L'univers balzacien nous a légué bon nombre de principes observés dans le vécu quotidien. Parmi ces principes il y en a un qui, par sa récurrence fait figure de loi et qu'on pourrait résumer, parodiant Rousseau, en une phrase: "En province l'homme naît bon, en ville il se corrompt."

Pour les personnages de cet univers quitter la province dans le but d'aller vivre en ville, aboutit, Invariablement, ou bien à l'échec des vertus, méconnues ou baffouées par le milieu, ou bien au développement de penchants ignobles. Ainsi dans le roman "La fille aux yeux d'or" Balzac porte au paroxysme cette pensée en offrant une vision dantesque de Paris avec ses cinq cercles infernaux où évoluent les différentes sphères sociales. L'installation dans la ville surgit alors comme une véritable descente aux enfers, idée tentatrice pour plusieurs écrivains du XX^e.siècle, parmi lesquels deux, notamment, prennent volontiers la relève de Balzac. Ils sont Jean Giono et Jean Marie Gustave Le Clézio.

Le hasard a voulu qu'ils naissent tous deux dans une terre gorgée de soleil, la Provence dont l'empreinte reste ineffaçable dans leur production littéraire. Giono né à Manosque, une petite ville de la Haute Provence, y passera toute sa vie; Le Clézio vient au monde quarante-cinq ans plus tard, dans la belle Nice où il réside actuellement.mais qu'il quitte souvent pour de longs séjours en pays étrangers. Les ressemblances qui rapprochent ces deux écrivains sont frappantes:

même horreur de la guerre, des injustices sociales, du monde industriel, des grandes agglomérations, même goût pour l'errance dans des espaces solitaires en quête des voix paniques, même passion de l'écriture. Vivre, pour eux, c'est entrer pleinement en contact avec les éléments naturels et vibrer, jusqu'à l'extase, ce qui n'est nullement possible en ville, où l'on ne vit qu'en exilé. Gliono quitte rarement Manosque pour se rendre à Paris, même si ses succès littéraires y réclament sa présence, il déteste d'aller dans ce qu'il appelle "cette ville de pauvreté et de médiocrité", il a toujours hâte de s'éloigner de "ce triste enfer obligatoire". Les quelques jours passés à Paris lui arrachent ces réflexions où affleure son refus viscéral de la cité:

"Rien de ce que les poètes ont chanté sur la ville ne touche ces hommes.[...] Ce ciel ne fait pas respirer. Il noie d'un seul coup les poumons comme la peur d'un gouffre. Dans cette ville où les hommes sont entassés comme si on avait râtelé une fourmilière, ce qui me frappe, me saisit et me couvre de froid mortel, c'est la viduité. Sentiment d'une avilissante solitude. Je n'ai pas l'impression qu'un seul de ces êtres humains s'occupe à des travaux naturels. Je sens tout ce à quoi la ville les oblige. Ils sont extérieurement déformés par le contact avec la cruelle matière de leur habitat".¹

Quant à Le Clézio, bien qu'il revienne souvent à sa ville natale, il ne se sent nullement attiré par les rues encombrées. Pour s'en tenir à l'écart, il voyage la plupart du temps dans les régions chères à sa sensibilité: le désert, la montagne, la forêt... bref les endroits solitaires où il puisse rester à l'écoute d'autres voix que celles des hommes. Tout comme son aîné manosquin, il éprouve le malaise de marcher au coeur des grandes villes où il sent le vertige de basculer dans un gouffre enfumé et bruyant. Il déteste ce qu'il nomme, ironiquement "ce paradis de la technique"; ses livres font un véritable leitmotiv de ce sentiment d'hostilité.

1. "Les vraies richesses" Pages 36, 37. Grasset. 1937

Il rejette avec mépris les valeurs prêchées par la société de consommation et que la ville étale impudiquement. Son indignation éclate souvent lorsqu'il dénonce la société des Marchands, les "vrais maîtres du monde moderne" incitant à une course aveugle à la productivité qui déclenche des guerres commerciales capables d'anéantir la beauté et la bonté de la race humaine. Ces tyrans qui résident dans les cités veillent à la création de nouveaux objets de désir, formule infaillible pour assujettir les autres. Les villes étant donc les premières à se laisser corrompre, en oubliant les lois naturelles, en adhérant au culte de l'argent, méritent le mépris. Et puisqu'un culte ne peut pas se passer de temples où les fidèles puissent fraterniser et renouveler leur foi, la société moderne concentre ses forces dans les cités et y érige ses propres temples: les banques, les centres commerciaux, les hypermarchés... à l'intérieur desquels on se rue, le cœur battant au rythme des hausses et des baisses des cours, convaincu, en tout cas d'atteindre le bonheur par l'achat de l'objet désiré. Ces nouvelles boîtes de Pandore provoquent la colère de Le Clézio qui se répand en invectives dans un livre intitulé "Les Géants", véritable "j'accuse" lancé contre la société contemporaine. Il y dénonce les Marchands, coupables d'incarner le mensonge commercial et les consommateurs que la publicité mensongère prend pour dupes.

"Dans les bunkers les tyrans avaient décidé que le monde ne serait peuplé que d'esclaves. Ils ont recouvert la terre de leur réseau de fils et d'ampoules électriques.[...] C'étaient eux qui avaient déclaré la guerre au monde. [...] Ils ont inventé les désirs et leurs satisfactions. Ils ont inventé le plaisir, la peur, la révolte. [...] Derrière les objets ils se cachent, derrière l'étalage des richesses, derrière les miroirs et les vitres".²

Mais si Le Clézio dénonce la société de l'argent, c'est qu'il a l'occasion

2. "Les Géants" Page 59. Gallimard 1973.

de la voir battre son plein en témoin révolté, elle fait partie de sa propre réalité quotidienne alors que Giono ne percevait que ses symptômes au cours des années trente. Seule son intuition lui permettait déjà de prophétiser sur les ravages qu'elle produirait à l'avenir. Il voyait les Parisiens se laisser prendre au piège de la machine et composer une "chaîne sans fin d'esclavage" où rien ne serait plus créé avec joie ni liberté; sa voix s'élève alors sentencieuse pour nous avertir:

"Les hommes ont créé une planète nouvelle: la planète de la misère et du malheur des corps. Ils ont déserté la terre".³

Déserté la terre, entreprendre une vie dans la prison du béton et du métal, autant dire perdre en même temps la substance de la vie et l'essence de l'humaine condition.

Par instants, le refus de la ville chez ces écrivains se fait si mimétique qu'on ne saurait de prime abord, reconnaître lequel des deux prend la parole. Marchant au milieu de la foule anonyme, ils éprouvent la même impression d'avancer dans un monde mort, de circuler au milieu de fantômes. Aucune pitié chez eux pour les gens qui, oubliant la voix du silence et des vastes horizons, se laissent hypnotiser par le bruit des machines et finissent par mener une existence de robots. La pensée que la machine, loin de libérer l'homme le rend esclave, se radicalise avec le temps dans l'esprit de ces deux Provençaux. Si pour Giono tout roule en ville selon une loi implacable et cruelle de machine, pour Le Clézio les hommes, transformés en pierre sont cassés, sans pitié, par ces omnipotentes qui tournent, craquent, dévorent et vomissent à chaque fois des lambeaux de l'espèce humaine.

"Ici la grande machine à extraire l'âme fonctionne".⁴

Nous pouvons bien imaginer les reproches adressés à ces deux farouches:

3. "Les vraies richesses". Page 51, Grasset 1937.

4. "L'extase matérielle". Page 24, Gallimard 1967.

défenseurs de la nature. On leur a récriminé de se servir des avantages de la technique, comme tout le monde, par le fait même d'appartenir à la société industrielle ou post-industrielle. Evidemment de telles remontrances mettent en évidence à quel point le message de ces deux hommes passe inaperçu en ce qu'il a d'essentiel. En effet, ils ne s'attaquent ni à la technique ni au progrès des sciences mais à l'emploi que les hommes en font. On a tout misé sur leur pouvoir, on a déposé en elles une confiance illimitée, en oubliant les lois premières, celles de la nature, qui régissent notre vie.

En lisant un journal, en 1964, Giono apprend que pendant les mois de juillet et août, plus de trois mille chiens ont été trouvés attachés à des arbres, dans les environs de Paris, seule solution pour leurs maîtres de partir en vacances "sans inconvénients". Certains ont dû être abattus, fous d'incompréhension et de souffrance, quelques-uns, sauvés de la mort par une main secourable, garderont toujours au fond de leurs yeux la peur de la trahison. La colère de l'écrivain explose alors dans un article qui finit ainsi:

"C'est peut-être parce que nous attachons nos chiens dans la forêt de Fontainebleau que nous n'irons jamais dans la Lune. Il n'est pas question de sensiblerie, il n'est question que de qualité. Nous n'aurons pas la qualité qu'il faut".⁵

Si l'événement eut lieu peu d'années après, si on cria au miracle technique en saluant le plus grand exploit du XXe. siècle, la race humaine n'a pas pour autant progressé dans le sens du coeur. Les villes ont continué à se peupler de machines, la guerre et la faim font rage, les gens se bousculent toujours dans leur course à l'objet désiré et ils abandonnent encore leur mascottes au bord des routes ou dans les bois.

Nullement attirés par des idéologies, ces deux hommes de lettres n'ont cessé de se battre, par contre, pour une écologie authentique, sans nuances

5. "Les trois arbres de Palzem". Page 159. Gallimard. 1984 .

politiques, composée de valeurs morales et d'amour vrai pour le milieu naturel. Pour eux ce milieu est doué d'une âme, d'une conscience, d'une volonté qu'il faut respecter jusqu'au sacrifice. Et puisqu'il est doué d'une âme, il peut s'établir entre lui et nous une communication qui se passe de mots, de machines, d'images artificielles et se transforme en communion. Telle est l'essence de l'expérience vécue que nous retrouvons d'un bout à l'autre de l'oeuvre gionienne ou leclézienne.

Les premiers livres de Giono évoquent l'heureux transvasement du sang et de la sève, l'extase de se sentir arbre, oiseau, nuage grâce à une porosité par laquelle chaque être se voit mêlé à tous les autres. Cependant il serait faux de penser à une vision idéale du monde. L'exaltation des espaces naturels n'exclue ni la violence ni l'hostilité de la terre contre laquelle l'homme doit se battre sans repos, aucun privilège pour celui qui a décidé de vivre les épousailles avec la nature, sauf bien sûr, celui de s'intégrer à l'harmonie cosmique.

Le Clézio, reprenant l'idée gionienne des vases communicants entre les trois règnes peut dire:

*"Je suis tout ce qui se passe sur la terre, toutes les horreurs
et tous les plaisirs".⁶*

Pour ces deux sensibles épris de silence et de sons naturels, partir loin de l'enfièvrement des espaces surpeuplés, constitue le seul moyen d'aboutir à la joie. Rien ne leur procure un plaisir aussi intense qu'une promenade en plein air, un carnet de notes à la main, aux écoutes de la rumeur cosmique où germe leur tâche de démiurges. C'est ainsi que Giono recueille la voix grondante du fleuve, les murmures multiples de la forêt, le chant des oiseaux se perdant dans la profondeur végétale, le crépitement du feu, le râle du vent, la chanson de la pluie et il en compose un livre admirable intitulé "Le Chant du monde", véritable retour aux paysages édéniques.

6. "La Fièvre" Page 82. Gallimard 1965.

Les personnages ecclésiastiques évoluent souvent dans des espaces éprouvants, mais loin des villes, ils vivent comme ils respirent, ils savent que la terre joue son jeu franc, qu'elle ne cache aucune duplicité, aucun dessein eschatologique. Par contre, en ville, les choses se passent autrement. Ayant perdu depuis longtemps le contact avec les sources naturelles, les hommes s'y trouvent dans l'incapacité de comprendre les lois supérieures ce qui les pousse à créer des lois de substitution. Les héros des romans de Le Clézio errent à la lisière de cet espace condamné, procurant se tenir éloignés de la foule afin de mieux observer les autres. Il leur arrive, bousculés par les circonstances économiques ou politiques, de partir très loin. Commence alors pour eux une longue errance initiatique dans des régions désertes ou peu fréquentées où la lumière n'est plus voilée par les dégagements de gaz carbonique, où on retrouve sa liberté et les possibilités de communier avec le monde. Si au lieu de la liberté on se heurte à la mort, elle ne vient pas de la nature mais des armes fabriquées dans les villes, par ces maîtres mêmes que Le Clézio dénonce dans "Les Géants". Lorsque c'est le contraire qui se produit et qu'on doit quitter les paysages solitaires, riches de soleil, pour s'installer dans la cité, on ne rencontre que laideur et avilissement. C'est le cas de Lalla, l'héroïne de "Désert" venue de sa petite ville, aux portes du désert africain, pour vivre à Marseille. Elle y connaîtra une autre misère, plus cruelle, plus infamante, celle des marginaux. Marseille apparaît comme un véritable univers carcéral pour des milliers d'immigrés qui, comme elle, vivent dans des taudis, "dans ces chambres obscures et froides, avec les blattes et les rats",⁷ et portent au visage les traits de la haine et du désespoir chroniques. Lalla parcourt les ruelles sordides avec la sensation de descendre "sans fin à travers tous les degrés de l'enfer, sans jamais rencontrer de fond."⁸ Nous y retrouvons encore une fois cette identification de la ville à un espace infernal. Dans l'enceinte de la ville on vit et on meurt sans laisser de traces, dévoré par l'oubli; sur le sable infini, les morts semblent continuer à vivre car la mémoire des vivants les honore, on y connaît donc une certaine

7. "Désert". Page 303. Gallimard 1980.

8. Ibidem. Page 304.

transcendance. Par contre dans la ville toute quête est vouée à l'échec, on y perd son identité.

Dans la pensée de ces auteurs seule la province préserve nos rêves du déchirement sans retour, nous fortifie dans le combat quotidien avec les éléments, bref nous permet de vivre en heureuse harmonie avec le cosmos. Elle constitue le cadre idéal pour appeler les mythes anciens à faire peau neuve, alors que les mythes nouveaux du Progrès, de la Consommation massive, du Travail de l'ouvrier sont rejetés comme de piteuses inventions sans lendemain.

Pour ce qui est du domaine du scripturaire, ces deux créateurs révèlent le même refus ou la même adoration, selon qu'ils fassent allusion à l'espace condamné ou à l'espace exalté. Ainsi lorsque l'action se déroule loin des agglomérations, l'écriture porte l'empreinte d'une poésie émouvante. Une même ivresse verbale s'empare de ces auteurs au moment de laisser fluer les émotions nées du contact avec la nature, les images d'animation et animalisation foisonnent donnant naissance à l'impression voulue et à l'effet cherché: nous engager à pénétrer dans le mystère des autres règnes. Leur écriture s'applique, à force de poésie, à nous suggérer un univers vivant, à la portée de notre cœur, à l'abri de l'artifice clinquant des villes.

A manière de conclusion, écoutons un extrait d'une chronique écrite en 1969 par Jean Giono, un an avant sa mort. Cette chronique apparaît comme un corollaire de sa vie et de sa pensée sur le thème qui nous occupe. Elle s'intitule "L'hideuse province"

Quelqu'un a dit récemment: "Ce mot hideux: la province... Hideux, c'est à dire [...] Horrible à voir, ignoble, repoussant". [...] "Il y a maintenant soixante quatorze ans que je vis en province (ce mot hideux) [...] je connais un quartier particulier dans le fin fond de la province la plus dite "hideuse"[...] à des centaines de kilomètres à la ronde il n'y a pas la moindre usine, pas le moindre moteur à explosion; l'air légèrement parfumé de lavande et de résine de pin. [...] n'a jamais été mélangé à aucun gaz d'échappement, à aucune fumée

chimique. Quand je respire, c'est une gourmandise"[...] "Me voilà donc confiné dans les vastes espaces, l'architecture des arbres, le silence.[...] Le silence! Comment en parler? On ne sait plus ce que c'est à la capitale [...]. Vos machines gueulent, vocifèrent, clament, grincent, mugissent, rugissent, chantent à tue-tête; vos usines grondent, vos Bourses glapissent, vos deux chambres éternuent sans arrêt. [...] Le silence bénéfique, le silence: le plus grand luxe du monde".⁹

9. "La chasse au bonheur" Pages 159 à 164. Gallimard 1988.

Bibliographie

- “Les vraies richesses”. Jean Giono. Paris. B.Grasset. 1937
- “Les trois arbres de Palzem”. Jean Giono. Paris. Gallimard 1984
- “La chasse au bonheur” Jean Giono. Paris. Gallimard 1988.
- “Le chant du monde”Jean Giono. Paris. Gallimard 1934
- “Que ma joie demeure”. Jean Giono. Paris. Grasset 1935
- “Regain” Jean Giono. Paris. Grasset 1930
- “Giono” Pierre Citron Paris. Seuil 1990
- “Giono” Claudine Chonez. Paris. Seuil 1956
- “Désert” J.M.G. Le Clézio. Paris. Gallimard 1980
- “L’Inconnu sur la terre” J.M.G. Le Clézio .Paris Gallimard 1978
- “La Fièvre”J.M.G. Le Clézio. Paris.Gallimard 1965
- “Les Géants”J.M.G. Le Clézio. Paris Gallimard 1973
- “Pour lire Le Clézio” Jean Onimus. Presses Universitaires de France . Paris 1994.
- “La fille aux yeux d’or”.H. de Balzac. Paris. Flammarion 1970.
- “Du Romantisme au Symbolisme. 1790- 1914”Paris. Pierre Bordas. 19821

“Grande ville et province” en versión surrealista

Anaía Montes

Universidad Nacional de Rosario

La ciudad, y más precisamente la metrópoli (madre de ciudades), es el símbolo más patente de la Modernidad y de sus crueles paradojas. La ciudad exhibe la inmensa voluntad constructiva de la burguesía, los logros de la razón encarnados en la ciencia y en la técnica que no detienen su progreso; pero también guarda los fracasos y las miserias de ese proyecto iniciado a fines del siglo XVIII.¹ Muchos creadores, de Baudelaire en adelante, especialmente, más sensibles a los desechos que a los triunfos del mundo moderno, dirigirán su mirada poética a los marginados de la sociedad. Trazarán un paisaje ciudadano habitado por aquellos que no se acomodan a las duras reglas de nuestra cultura, aquellos que, por el contrario, la incomodan: vagabundos, mendigos, borrachos, actrices,

1. Ya en los albores de la Modernidad, Rousseau, en su novela epistolar *Julie ou la Nouvelle Héloïse* de 1761, señala la impresión de absurdo que le provocó París, una metrópoli en ciernes para esa época. Lo sorprende la soledad que puede sentirse en medio del desierto de una muchedumbre, la hipocresía de los diálogos de salón y la coexistencia de la opulencia más suntuosa junto a la miseria más deplorable. “Si quisiera estudiar una nación iría a las provincias más apartadas [...] las ciudades aglomeradas son todas parecidas” (Jean- Jacques Rousseau, *Julia o La nueva Eloísa. Cartas de dos amantes*. París, Garnier Hermanos, Libreros Editores, s/f. T.1, Parte 2, carta XV, p 276).

prostitutas, locos, el propio poeta. Los surrealistas harán de esta mirada una celebración.

Como todas las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX, el surrealismo es impensable fuera de la “gran ciudad”; las prácticas grupales, las reuniones, los manifiestos, las exposiciones serían de por sí incompatibles con una cultura rural. Por lo demás, los surrealistas no fueron ajenos a la configuración de París como metrópoli en los años 20, al constituirse en un atractivo para escritores y artistas de todas latitudes, creadores ávidos en busca de “lo nuevo”.

Cada creador, con su palabra, moldeará una ciudad diferente, aunque pareciera haber un designio compartido por gran parte de la vanguardia: leer en las grietas y en las fallas de la ciudad aparente, otra urbe que no todos quieren ver, porque, cuanto menos, relativiza los logros del progreso, los valores aceptados y la omnipotencia de la razón. Nos detendremos en *Nadja* de André Breton y tocaremos apenas dos textos de René Char: *Madeleine qui veillait* y *Biens égaux*.

Los surrealistas se encargaron asiduamente de señalar que sus escritos no pertenecían a la literatura; que eran creaciones libres, ajenas a toda preocupación estética o moral. Así, André Breton declara en el prólogo a *Nadja* que dos imperativos “antiliterarios” gestaron la escritura de ese texto. Por un lado, escribir un documento “*pris sur le vif*”, con un discurso calcado de los informes médicos y limitado a enumerar una serie de observaciones.² Por otro lado, “eliminar la descripción”, por ser el emblema de la novela realista. Uno y otro imperativos “antiliterarios” parecen obedecer a razones enfrentadas. La declaración acerca de la “impronta documental” que originó el texto, tomada aisladamente, recuerda demasiado las pretensiones del realismo, la misma estética que Breton denuesta eliminando la descripción. ¿Cómo se concretan uno y otro imperativo en el texto? El relato invoca –y así va construyendo su veracidad documental- inagotables nombres de calles, bulevares, teatros, cines,

2. Breton, André. *Nadja*. Paris, Gallimard, “folio-essais”, 1987. Prólogo del autor a la reedición de 1962, p. 6 y p. 68 del texto.

monumentos, estatuas, puentes, estaciones de metro y de tren, galerías, bares, restaurantes... todos de existencia comprobable en el París de 1928. Nombres que convocan la geografía de algunos barrios y, podríamos decir, "incrustan" de manera ineludible la ciudad en el texto. Lejos de conformar un paisaje de fondo o un escenario más o menos desleído de la aventura, esos nombres que citan, todos ellos, espacios públicos, se vuelven verdaderos motivos del relato. Puntos imantados que atraen los pasos errantes de Breton y de Nadja; visitados y revisitados por ese caminar "*sans but déterminé*" que teje entre ellos una red, que teje sentido con su propio sin-sentido. Lugares cargados de misterio por la "visión" de Nadja, y que obedecen a sus mágicos designios. Puntos que condensan el deseo de Breton, "cumpliendo", en ocasiones, las profecías de un sueño reciente, de una lectura intensa o de un poema escrito con la exigencia automática.³ Lo real sometándose dócilmente a los caprichos de lo imaginario, que se vuelve así inmanente a lo real. No podemos dejar de oír en el relato regocijado del cumplimiento de esas profecías, una forzada interpretación, bastante banal por cierto, del grito rimbaldiano: "*C'est oracle ce que je dis*".

El segundo imperativo antiliterario -recordemos: "eliminar la descripción"- estaría, según Breton, poniendo en acto las proclamas de virulento antirrealismo del Primer Manifiesto.⁴ *Nadja* ofrece, junto a muchas breves descripciones -¿acaso puede un relato abstenerse totalmente de describir?-, cuarenta y siete ilustraciones; casi la mitad de ellas son fotografías de la ciudad: el carro tirado por caballos, el negocio de leña y carbón, las letras caligrafiadas de los incipientes carteles publicitarios, la indumentaria de la gente que, escasa, circula por las calles, muestran un París mucho más envejecido que aquél que habríamos imaginado si la palabra sola nos hubiera invitado a recorrerlo. La lejanía temporal que atestiguan estas imágenes al reinscribir la ciudad en un código "cierto", el de la foto, me llama en parte la fuerza rebelde que las jóvenes palabras proclaman.

3. Para comprender el carácter profético -cargado de ingenuidad y banalidades, a nuestro juicio- que Breton adjudica a sus textos automáticos, ver *L'Amour fou*. París, Gallimard, 1937, cap. IV

4. Breton, André. *Manifeste du Surréalisme* (1924). París, Gallimard, "folio-essais", 1985. p 16

Es como si, al ver las fotos, se hiciera palpable algo que sabemos pero olvidamos: los surrealistas, eternamente adolescentes en la rebeldía de su palabra, pertenecen a la generación de nuestros ancianos y respetables abuelos. Más allá de ello, queda flotando la contradicción, siempre presente en los textos bretonianos, entre la confianza y la desconfianza frente al lenguaje: Breton le otorga un alto crédito en la propuesta de escritura automática (juzgada capaz de hacer escuchar sin mediaciones el pensamiento mismo) y se lo quita aquí al creer que una imagen visual (una fotografía), y no su propio discurso poético, tendrá el poder de alejarlo de la estética realista;⁵ se posiciona así con ambigüedad en un antiguo debate, -fuertemente agitado por las vanguardias- acerca de la capacidad representativa de la palabra y de la imagen.

Si las fotos ofrecen una ciudad "cierta", las palabras, en cambio, la ofrecen fantasmal. Lugares y objetos "pervertidos" por la visita de Nadja y Breton, ya no cumplen las funciones urbanamente útiles a las que estaban destinados. Cuando Nadja pide consejos a la estatua de un dramaturgo⁶ y ésta, supuestamente, se los da, escritos en un papelito firmado, se desmorona el sentido de solemne homenaje que presidió la ubicación de ese monumento en la Place Villier. Cuando aborda el metro, todos los días a la misma hora, para sorprender en el rostro de los trabajadores que vuelven a sus hogares, los motivos de preocupación,⁷ lo que resulta desviado de su función es el medio de transporte. Cuando Breton y su amigo Jean Vaché, cenan con abundancia en "esos cines

5. El gesto de incorporar fotografías que sustituyan el lenguaje reaparecerá en varios textos. Es muy interesante la reflexión que Breton hace sobre ello en *L'Amour fou*. (Paris, Gallimard, 1937, pp15-16). Allí enuncia su deseo de ofrecer la foto imposible de una locomotora de alta velocidad abandonada en medio de la selva virgen y cubierta por la vegetación, para dar cuenta de la "expiración exacta del movimiento", uno de los parámetros que definen la "belleza convulsiva" anunciada al final de *Nadja*. Además de juzgar impotente al lenguaje, el gesto -pensamos- trasunta una fuerte desvalorización de las capacidades imaginativas del lector.

6. Se trata de Henry Becque, dramaturgo realista-naturalista francés del siglo XIX.

7. Esta observación de Nadja desata en el texto una proclama de odio al trabajo, a la moral del trabajo, pronunciada en ese tono "manifestante" al que es tan afecto Breton.

que proyectan películas idiotas”, y descorchan botellas con estrépito y hablan a los gritos, sólo para causar estupor en el público presente, el entretenimiento que la sala ofrecía deviene tortura. Incontables pequeñas aventuras que hacen irrisión tanto de la consagración pública de un escritor como de todo lo útil, lo funcional, lo práctico, pilares sobre los que se edifica la ciudad burguesa.

Documentada por la inscripción de nombres veraces de lugares, certificada por las fotos, la ciudad, sin embargo, va transformándose en un espacio incierto gracias a las palabras que se liberan de la utilidad informativa del documento para implicarse en imágenes poéticas y entregarse al “furor [...] de los símbolos”. Se enciende entonces en el cielo una mano que fulgura sobre el río y se quema en los sueños. Por el poder de esa palabra la ciudad va poblándose de símbolos hasta convertirse en un criptograma, donde, para Breton, está cifrada nada menos que la vida.

Fuera de París, pero no muy lejos, un atardecer, Breton rechaza la invitación de Nadja a internarse en el bosque cercano a Vessinet, a pesar de “haber deseado siempre, increíblemente” hallar de noche, en medio de un bosque “a una mujer bella y desnuda”. Ese no es el espacio de su búsqueda. La ciudad le brindará a esa mujer de ensueño, aunque el encuentro destile una magia degradada. Ésa, tan blanca, que cubre su cuerpo apenas con un abrigo, es una prostituta que se ofrece a los que pasan. Su belleza es utilitaria, su desnudez, mercantil. No es, entonces, extraño que se aleje del bosque real cuando es la ciudad la que convoca sus propiedades simbólicas. Esta ciudad omnipresente, donde tantas veces Nadja nombra a Melusina, evoca, en efecto, el bosque de los relatos medievales, espacio central de las aventuras del caballero. Lugar de huida y soledad —apunta Jacques Le Goff,⁸ pero también ámbito donde se producen encuentros inesperados con seres extraños y revelaciones fundamentales. Así, *Perceval* encuentra en el corazón del bosque al eremita que le hace saber la causa y el sentido de sus pruebas.

En la ciudad-bosque se multiplican las coincidencias y casualidades

8. Le Goff, Jacques. “El desierto y el bosque en el Occidente medieval”, en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona, Gedisa, 1985.

--recordemos que para el "azar objetivo" pregonado por Breton, la casualidad no hace más que revelar la necesidad-, proliferan los encuentros inesperados y "frappants" con personajes extraños: el borracho de las bromas lúgubres, la mujer del guante, la adivina, la vendedora del mercado de pulgas que atesora las obras de Rimbaud, la propia Nadja. Breton ignora casi todo sobre ellos, así como en *Les Fleurs du Mal* el poeta desconoce la identidad, la historia, la meta hacia donde se dirige la *Passante*. Y esto a pesar de que Breton se concede contactos más prolongados: una bella joven detiene su paso para recitarle *Le Dormeur du Val*; otra, "la esfinge", cambia constantemente de vereda haciendo preguntas a los que pasan. La extraña luz de la mirada de la *passante* baudeleriana --*Dans son oeuil, ciel livide où germe l'ouragan*-- parece traslucirse en los ojos de Nadja, donde el maquillaje exagerado acentúa lo extraordinario que sucede en ellos: reflejan a la vez, oscuramente la angustia y luminosamente el orgullo. Aunque Breton, a diferencia de Baudelaire, no dude en abordarla y mantenga con ella una breve relación, el misterio de ambas, Nadja y la *passante*, el misterio de la mujer, permanece sin develar.

La imagen de la ciudad como espacio que atesora encuentros misteriosos y fundamentales, será un motivo reiterado por otros relatos en los que se reconoce alguna herencia surrealista. Sin olvidar el París donde cuarenta años más tarde juegan a encontrarse La Maga y Oliveira (*Rayuela* de Cortázar, 1963), detengámonos en *Madeleine qui veillait*,⁹ un breve texto en prosa escrito por René Char en 1948

El encuentro súbito con una extraña mujer en la estación Trocadéro- no es sólo obra del azar sino --dice Char- es suscitado, como otras veces, por la escritura de un poema costoso, arduo: acabó de escribir *Madeleine à la veilleuse*. La escritura, el acceso a una capa profunda de emoción y de visión propician, con cierta ayuda del oráculo, el surgimiento del "gran real". Si el argumento de su relato, el tono y las estrategias de su discurso pueden adscribirse a la tradición que funda el relato bretoniano, la búsqueda de Char, se orienta a cuestiones

9. En "Pauvreté et privilège", *Recherche de la base et du sommet. Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de La Pléiade", 1995.

más esenciales aún, al “gran real” como él señala y no a lo surreal.

La joven que lo aborda hereda de sus antecesoras “*l'éclat extrême des [...] yeux*” y un oficio que el maquillaje sugiere en Nadja, y el nombre *Madeleine* aquí emblematiza. “*Elle marche avec cette aisance des mauvais métiers qui est aussi la mienne*”, dice el poeta.

El descenso al submundo laberíntico de las estaciones y pasillos del metro, y las revelaciones que allí se producen, la desaparición final de *Madeleine*, la que después de haber caminado un tiempo por la calle del brazo del poeta vuelve a hundirse en los infiernos, como *Perséfone*, bajando las escaleras de una boca oscura con rejas inminentes, dibujan una ciudad capaz de albergar al mito.

Estos esfuerzos poéticos alimentan una utopía: intentan, en el ámbito sórdido de las ciudades, donde lo humano se desintegra en el anonimato, donde las antiguas ataduras a la tierra y a sus ciclos han sido abolidas, sacralizar los espacios cotidianos y restituir en ellos el universo mágico perdido.

Nos detendremos muy brevemente en otro texto, *Biens égaux*¹⁰, de René Char, un provinciano que sólo abandonó su Provenza natal durante unos pocos años, entre 1930 y 1934, llamado a París por el entusiasmo surrealista, ávido de entrar en contacto con Eluard, Breton, Crével; también se apartó de su pueblo, L'isle-sur-la Sorgue, aunque no de su región, cuando, durante la guerra, la ética apuró su compromiso con el *maquis*.

Acodado en la baranda, reclinado sobre las plantas del jardín desordenado de la casa paterna, los ojos del poeta “besan” formas y colores. Un recuerdo parece aflorar. Una mujer, un camino “*de lavande et de vin*”; un ensueño casi romántico del que somos pronto arrancados por la reflexión acerca del estatuto de la memoria: no es ésta, endeble y titubeante, sino la potencia de la palabra poética la que otorga presencia y plenitud a ese resto crepitante del pasado. Y el “*morceau tendre de campagne*” que trazan, en la primera parte del texto, un sinnúmero de imágenes sensoriales, se transforma en un abstracto

10. En *Le poème pulvérisé, Fureur et mystère*, ibidem.

“espacio” cuando lo enfrenta la pregunta: “*L’espace pour toujours est-il cet absolut et scintillant congé, chétive volte-face?*” Eso que creímos aprehender por los sentidos en imágenes, formas, colores, aromas, se nos niega, nos da la espalda en su esencia ¿Podemos asir el espacio, éste, campesino y cargado de afectos, o cualquier espacio? ¿Qué es, en definitiva, el espacio para la subjetividad?

La mayoría de las imágenes que habitan los textos de Char, incluso y notablemente, su diario –o más bien “poemario”- de guerra (*Fueilletts d’Hypnos*) se construyen con materias naturales. Las plantas y los pájaros, las estaciones y sus ciclos, los grillos y las mariposas, recogen el aroma del campo donde habita, pero debemos estar preparados para el salto. A partir de esos elementos, la pregunta siempre será la esencial, la pregunta por el misterio del ser.

Bibliografía

Fuentes

Breton, André. *Manifestes du Surréalisme* (1924). Paris, Gallimard, "folio-essais", 1985.

Nadja(1928, 1962). Paris, Gallimard, "folio-essais", 1987.

L'Amour fou (1931). Paris, Gallimard, "folio", 1937.

Char, René. *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de La Pléiade", 1995.

Rousseau, Jean- Jacques. *Julia o La nueva Eloísa. Cartas de dos amantes*. París, Garnier Hermanos, Libreros Editores, s/f.

Estudios

Casullo, Nicolás; Forster, Ricardo; Kaufman, Alejandro. *Itinerarios de la Modernidad. Corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la Ilustración hasta la posmodernidad*.. Buenos Aires, Oficina de publicaciones del CBC, UBA, 1997.

Le Goff, Jacques. "El desierto y el bosque en el Occidente medieval", en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona, Gedisa, 1985.

Marty, Eric. *René Char*. Paris, Du Seuil, "Les contemporains", 1990.

Paz, Octavio. *La búsqueda del comienzo*. Madrid, Espiral, Fundamentos, 1983

Béhar, Henri; Carassou, Michel. *Le surréalisme. Textes et débats*. Paris, Le livre de poche, Librairie Générale Française, 1984.

De Plassans a Paris: L'itinéraire des Rougon-Macquart

Pierina Lidia Moreau

Universidad Nacional de Córdoba

Le titre complet du cycle romanesque d'Emile Zola nous fournit de précieuses indications sur les intentions de son auteur et sur la portée qu'il entend donner à son oeuvre: *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*.

Je m'arrêterai en cette occasion sur la présence d'une famille qui vit dans la société du Second Empire, c'est-à-dire à un moment de l'histoire de la France où, peut-être pour la première fois, la vie de tout le pays et non seulement de Paris a été ébranlée par les événements politiques. Je parle, bien entendu, de la Révolution de 1848, la Deuxième —et brève— République, le coup d'Etat et le Second Empire, soit une période allant de 1848 à 1870.

C'est ce que Zola développe dans la série de ses vingt romans, qui se déroulent alternativement en province et à Paris. Pour mettre des limites — de durée et de géographie — à cet exposé, je me limiterai à présenter les deux espaces extrêmes dans la vie des Rougon-Macquart: la ville de Plassans, dans le Midi de la France, et Paris.

Le premier roman du cycle a pour titre: *La Fortune des Rougon*, il a été publié en 1871 et constitue, pour ainsi dire, le roman des origines, tant de la famille que du régime. L'histoire de deux adolescents, Miette et Silvère, se mêle aux ambitions déchaînées par le coup d'Etat du 2 décembre 1851.

L'action proprement dite se déroule en quelques jours à peine, du 7 au 11 décembre 1851, mais des retours en arrière, d'amplitude variable, remontent le cours du temps jusqu'aux origines de la famille et la naissance de l'aïeule, celle-ci, Adelaïde Fouque, étant la source des problèmes d'hérédité qui ont peu ou pas de rapport avec le présent sujet.

Pierre Rougon, fils légitime de l'aïeule, s'est approprié la fortune de sa mère, et a épousé Félicité Puech, la fille de petits marchands d'huile du vieux quartier de Plassans. Il est installé, donc, en bordure de la terre promise, la ville neuve, habitée par la bourgeoisie riche et par ceux qui exercent une profession libérale. Au moment du coup d'Etat, et suivant les conseils de son fils Eugène, avocat établi à Paris, il travaille pour assurer l'adhésion de la ville aux intérêts de Louis-Napoléon.. C'est ainsi que Pierre Rougon finira par devenir un notable du nouveau régime dans sa ville, Plassans.

A partir de ce premier roman, les différents membres de la famille Rougon-Macquart se disperseront sur toute la France, mais Plassans reste leur lieu d'origine et de fin, puisque l'aïeule y vit centenaire et y meurt, et que le Docteur Pascal, dans le dernier roman de la série, établira l'histoire de sa famille dans la retraite de sa maison placée dans la banlieue de Plassans.

En 1874, Zola, qui a publié successivement *La Curée* (1871), et *Le Ventre de Paris* (1873) qui se déroulent tous deux à Paris, donne à l'impression le quatrième volume du cycle, sous le titre *La Conquête de Plassans* (1874) avec lequel il revient à la ville d'origine. L'histoire de ce roman se déroule de 1858 à 1864. La ville de Plassans est passée entretemps aux mains des légitimistes et et, pour la reconquérir, Paris a envoyé un prêtre bonapartiste, l'abbé Faujas. Il loge chez les Mouret, membres de la branche bâtarde issue de la liaison d'Adelaïde avec Macquart: François Mouret, fils d'Ursule Macquart et sa femme. Marthe Rougon, fille de Félicité et Pierre Rougon. Après avoir vécu à Marseille, le couple est rentré à Plassans avec ses trois enfants: Octave, Serge et Désirée. L'abbé Faujas ne se limite pas à sa mission politique mais prend peu à peu possession du foyer, exerçant sur Marthe une pression mi-mystique, mi-chamelle, et collaborant de façon occulte à la folie progressive du mari. Celui-ci, interné à l'hospice, s'en échappe et revient chez lui pour

incendier la maison. Dans l'incendie meurent lui-même, Faujas et sa mère et Marthe, agonisante, se réfugie chez sa mère avec ses enfants pour y mourir. Cette sombre histoire cache un peu l'action de l'abbé sur les personnages de la ville et la réconciliation qu'il obtient des forces politiques ennemies.

Les autres membres des deux branches de la famille vont vivre leurs aventures et mésaventures à Paris, sauf quelques exceptions, représentées par *La Faute de l'abbé Mouret*, *La Joie de vivre*, *Germinal*, *La Terre*, *Le Rêve*, *La Bête humaine* et *La Débâcle* (en partie).. Après cette introduction, je reprends le sujet annoncé: Plassans et Paris, les deux termes de l'itinéraire parcouru par les Rougon-Macquart.

Plassans est une ville imaginaire, derrière laquelle il faut découvrir Aix-en-Provence, ville où le couple Zola et son fils Emile viennent s'établir en 1843. Emile Zola, né à Paris en 1840, y habitera jusqu'en 1858. Donc, ce que Zola dit d'Aix peut être appliqué à Plassans, presque sans erreur. Et il n'est pas tendre pour cette ville du Midi de la France. Écoutons ce qu'il écrit dans *Le Messager de l'Europe*, en avril 1878:

J'ai grandi dans la ville d'Aix , figée dans son arrogance d'ancienne capitale, n'exerçant aucun commerce et à laquelle on a laissé la faculté de Droit, afin de la consoler de la perte de sa grandeur politique. L'herbe pousse sur les boulevards, la bourgeoisie vit dans une quiétude inviolable et seul un petit monde d'avocats s'agite tandis qu'enterrée dans des maisons désertes, une aristocratie ancienne poursuit sa fronde.

Heureusement, autour d'Aix il y a la campagne, et le jeune Emile, avec ses amis Paul Cézanne et Pierre Baille, peuvent prendre contact avec une nature méridionale qui paraîtra souvent dans les œuvres du romancier ainsi que dans les tableaux du peintre (la Montagne Sainte-Victoire, par exemple).

Plassans devient, dans le roman d'introduction et pour affirmer dès le

début certains caractères de ses personnages, le lieu d'une âpre lutte politique qui sert au romancier tant pour présenter les membres de la famille Rougon-Macquart que pour montrer comment peuvent varier, dans une petite ville, les idées et les fidélités quand les ambitions et l'argent s'en mêlent. Ville ardemment royaliste, à partir de 1848 la bourgeoisie et le peuple y deviennent républicains, mais quand le désordre commence à faire peur, la bourgeoisie voit en Louis-Napoléon la solution à ses problèmes, et voilà Plassans convertie au nouveau bonapartisme. Écoutons Zola:

Ces événements fondèrent la fortune des Rougon. Mêlés aux diverses phases de cette crise, ils grandirent sur les ruines de la liberté. Ce fut la République que volèrent ces bandits à l'affût; après qu'on l'eut égorgée, ils aidèrent à la détrousser.

La ville se rallie donc au futur Napoléon III, sans plus se soucier du prix de cette adhésion: le sang de beaucoup d'innocents. Et la dernière page du roman contient cette constatation:

Et, chez les Rougon, le soir, au dessert, des rires montaient dans la buée de la table, toute chaude encore des débris du dîner. Enfin, ils mordaient aux plaisirs des riches! Leurs appétits, aiguisés par trente ans de désirs contenus, montraient des dents féroces. Ces grands inassouvis, ces fauves maigres, à peine lâchés de la veille dans les jouissances, acclamaient l'Empire naissant, le règne de la curée ardente. Comme il avait relevé la fortune des Bonaparte, le coup d'Etat fondait la fortune des Rougon.

Il ne faut pas croire que Zola invente ou exagère trop. La ville d'Aix, qui est pour Zola le symbole du conservatisme et de la routine, se rallia très vite au régime issu du 2 décembre et envoya au corps législatif dès 1852 un représentant

toujours désigné par le pouvoir.

Pour situer l'action de son roman Zola a tracé des plans qui sont ceux d'Aix. La cathédrale Saint-Saturnin est en réalité celle de Saint-Sauveur ainsi que le cours Sauvaire est le cours Mirabeau et la Place des Récollets, la Place des Prêcheurs. Il s'est permis pourtant quelques altérations pour favoriser et faciliter le déroulement de l'action, en plaçant, par exemple l'aire Saint-Mittre du côté opposé et d'autres détails qui ne concernent pas notre sujet.

Dans *La conquête de Plassans* il revient évidemment sur son ancienne ville, en se servant de certains souvenirs anciens, de certaines histoires scandaleuses dont il avait eu connaissance. Le sujet lui sert encore une fois à deux fins: montrer l'action pour lui néphaste du clergé surtout quand elle s'exerce sur des êtres faibles et sans défense, et pour rendre l'atmosphère de routine et d'intrigues mesquines qui caractérise la ville provinciale et qui sont le résultat de la politique administrative menée, selon lui, pendant le Second Empire. Un détail relevé par Colette Becker peut être intéressant: d'après cette spécialiste zolienne, l'intérieur de la famille Mouret reproduit celui de la famille Cézanne.

Plassans point de départ et parfois point de retour momentané ou définitif pour certains personnages, n'est en tout cas qu'une petite ville avec des événements, des luttes et des problèmes à sa mesure. Paris c'est autre chose.

La grande ville, présente partout, constitue un des thèmes majeurs des *Rougon-Macquart*. Emile Zola la présente sous tous ses aspects, beaux et laids, anciens et modernes, riches et misérables, somptueux et, pauvres, le jour et la nuit, l'aube et le crépuscule, sous le soleil ou sous la pluie, en paix et en guerre, souffrante ou heureuse. Un parcours rapide à travers les différents romans "parisiens" suffira à le démontrer.

Ainsi, le Paris dit "haussmanien" avait provoqué une critique sévère de Zola dans un article de 1872 où il affirmait que: "Le Paris de M.Haussmann est une immense hypocrisie, un mensonge d'un jésuitisme colossal". Dans *La Curée*, deuxième roman du cycle, paru dans cette même année 1872, Zola raconte l'histoire d'un homme d'affaires véreux et d'une ville, Paris, en profonde transformation. Le protagoniste, Aristide Rougon, dit Saccard, a embrassé l'aventure

haussmanienne pressentant qu'il aurait beaucoup à gagner dans ces affaires. Au début du roman il décrit à sa première femme ce que deviendra l'ancienne ville et il emploie pour cela des images meurtrières:

Tiens, suis un peu ma main. Du boulevard du Temple à la barrière du Trône, une entaille; puis, de ce côté, une autre entaille, de la Madeleine à la plaine Monceau; et une troisième entaille dans ce sens, une autre dans celui-ci, une entaille là, une entaille plus loin, des entailles partout, Paris hâché à coups de sabre, les veines ouvertes, nourrissant cent mille terrassiers et maçons, traversé par d'admirables voies stratégiques qui mettront les forts au coeur des vieux quartiers.

Fidèle à ses penchants - pauvre provincial qui se croit devenu un des maîtres de Paris - Saccard, enrichi comme il le pensait, se fait construire un hôtel particulier donnant sur le parc Monceau, dans le style "nouveau-riche" qui caractérise les parvenus du Second Empire:

A la voir du parc, au-dessus de ce gazon propre, de ces arbustes dont les feuillages luisaient, cette grande bâtisse, neuve encore et toute blafarde, avait la face blême, l'importance riche et sottie d'une parvenue, avec son lourd chapeau d'ardoises, ses rampes dorées, son ruissellement de sculptures. C'était une réduction du nouveau Louvre, un des échantillons les plus caractéristiques du style Napoléon III, ce bâtard opulent de tous les styles.

Dans ce même roman, dont la protagoniste, Renée, se laisse aller à tous les vices, l'inceste inclus, Emile Zola veut montrer l'influence pernicieuse du milieu - Paris, ville du vice et "mauvais lieu de l'Europe" - sur la femme faible et consentante:

[Renée court une fois de plus à la fenêtre du café Riche, sur le boulevard des Italiens et regarde la rue et la ville]

Ce qui restait au ras de l'avenue déserte, du bruit et du vice de la soirée, l'excusait. Elle croyait sentir la chaleur de tous ces pas d'hommes et de femmes monter du trottoir qui se refroidissait. Les hontes qui avaient traîné là, désirs d'une minute, offres faites à voix basse, noces d'une nuit payées à l'avance, s'évaporaient, flottaient en une buée lourde que roulaient les souffles matinaux. Penchée sur l'ombre, elle respira ce silence frissonnant, cette senteur d'alcôve, comme un encouragement qui lui venait d'en bas, comme une assurance de honte partagée et acceptée par une ville complice.

Dans *Le Ventre de Paris*, roman de 1873, ce n'est pas la ville toute entière qui occupe la première place, mais un quartier en particulier, un quartier remanié et transformé par la présence des pavillons Baltard, connus comme les Halles de Paris. Un des héros du roman, Florent, qui revient d'une longue période de réclusion dans l'île du Diable (Cayenne), découvre ces Halles qui lui semblent des mâchoires immenses:

Maintenant il entendait le long roulement qui partait des Halles. Paris mâchait les bouchées à ses deux millions d'habitants, C'était comme un grand organe central battant furieusement, jetant le sang de la vie dans toutes les veines. Bruit de mâchoires colossales, vacarme fait du tapage de l'approvisionnement.

Ce spectacle devient pour Florent, maigri par le terrible régime pénitentiaire auquel il a été soumis, la révélation de la profonde inégalité sociale qui règne à Paris, où se livre la bataille des maigres contre les gras:

Croyant avoir à venger sa maigreur contre cette ville engraisée, pendant que les défenseurs du droit crevaient la faim en exil, il se fit justicier, il rêva de se dresser, des Halles mêmes, pour écraser ce règne de mangeailles et de souûkeries...

Cependant Emile Zola, prophète du progrès, ne peut s'empêcher, dans le même roman, d'exalter cette merveille de l'art moderne constituée par les, pour l'époque, gigantesques pavillons Baltard. Et il présente les Halles sous forme de vision magique:

L'ombre sommeillant dans les creux des toitures multipliait la forêt des piliers, élargissait à l'infini les nervures délicates, les galeries découpées, les persiennes transparentes; et c'était, au-dessus de la ville, jusqu'au fond des ténèbres, toute une végétation, toute une floraison, monstrueux épanouissement de métal, dont les tiges qui montaient en fusée, les branches qui se tordaient et se nouaient, couvraient un monde avec les légèretés de feuillage d'une futaie séculaire.

Cette vision magique se prolonge en une vision fantasmagorique, comme si les Halles devenaient une espèce d'être extra-planétaire:

[Les Halles] apparurent comme une machine moderne, hors de toute mesure, quelque machine à vapeur, quelque chaudière destinée à la digestion d'un peuple, gigantesque ventre de métal, boulonné, rivé, fait de bois, de verre et de fonte, d'une élégance et d'une puissance de moteur mécanique, fonctionnant là, avec la chaleur du chauffage, l'étourdissement, le branle furieux des roues.

Très souvent, Emile Zola confie à un de ses personnages la vision de la ville.

C'est le cas, par exemple, de Gervaise Macquart dans *L'Assommoir*. Quand elle voit pour la première fois l'édifice de la rue de la Goutte d'Or qui jouera un rôle si important dans sa vie, elle ne fait pas attention aux signes de délabrement, de saleté, qui présente déjà la bâtisse, elle n'a d'yeux que pour sa grandeur qui la déroute, elle, pauvre provinciale arrivée depuis peu à Paris:

Et Gervaise lentement promenait son regard, l'abaissait du sixième étage au pavé, remontait, surprise de cette énormité, se sentant au milieu d'un organe vivant, au coeur même d'une ville, intéressée par la maison, comme si elle avait eu devant elle une personne géante.

A la fin de *L'Assommoir*, Gervaise contemple la même maison, mais maintenant elle y voit sa propre déchéance

La maison était toute sombre. Elle entra là-dedans comme dans un deuil. A cette heure de la nuit le porche, béant et délabré, semblait une gueule ouverte. Dire que jadis elle avait ambitionné un coin de cette carcasse de caserne! Ses oreilles étaient donc bouchées, qu'elle n'entendait pas à cette époque la sacrée musique de désespoir qui ronflait derrière les murs! Depuis le jour où elle y avait fichu les pieds, elle s'était mise à degradingoler...[...] Il lui fallut enjamber un ruisseau noir, une mare lâchée par la teinturerie, fumant et s'ouvrant un lit boueux dans la blancheur de la neige. C'était une eau couleur de ses pensées. Elles avaient coulées, les belles eaux bleu tendre et rose tendre!

Paris vu d'en haut: depuis Balzac et le défi de Rastignac, c'est un morceau de bravoure à enlever. Emile Zola s'y met lui aussi dans *L'Assommoir*. C'est le cortège de noce de Gervaise et Coupeau, de pauvres gens qui n'ont presque jamais quitté le quartier de la Goutte d'Or, et qui, désœuvrés, attendant l'heure

du repas, décident de monter à la colonne Vendôme. Ils ne voient que les monuments et la mer infinie des toits, mais le narrateur – Zola – y trouve prétexte à un tableau impressionniste:

Et la noce monta. Dans l'étroite spirale de l'escalier, les douze grimpaient à la file, butant contre les marches usées, se tenant aux murs.[...] M. Madinier, sur la plate-forme, [...] continuait à indiquer du doigt les Invalides, le Panthéon, Notre-Dame, la tour Saint-Jacques, les buttes Montmartre [...]. Paris, autour d'eux, étendait son immensité grise, aux lointains bleuâtres, ses vallées profondes, où roulait une houle de toitures; toute la rive droite était dans l'ombre, sous un grand haillon de nuage cuivré; et, du bord de ce nuage, frangé d'or, un large rayon coulait, qui allumait les milliers de vitres de la rive gauche d'un pétillement d'étincelles, détachant en lumière ce coin de la ville sur un ciel très pur, lavé par l'orage.

Cette peinture impressionniste de Paris est présente et combien! dans le roman du peintre, *L'Oeuvre* (1886): Claude Lantier et ses amis artistes aiment se promener au crépuscule pour découvrir des nuances nouvelles dans la ville et le fleuve. Et la présence de la grande ville dans *les Rougon-Macquart* ne s'arrête pas là. Dans *Au Bonheur des dames* (1883), il y a le grand magasin qui symbolise le nouveau Paris car, en grandissant "il avait plus tard égorgé le quartier noir où il était né modestement", "présentant sa face de parvenu à la voix tapageuse et ensoleillée du nouveau Paris". Dans *Nana* (1880) respire un Paris différent, celui des cocottes, des demi-mondaines, et de leurs "suiveurs" et protecteurs. Le passage des Panoramas étant le lieu préféré de rendez-vous de tout ce monde interlope, Zola se donne à cœur joie pour mélanger les couleurs, vifs et agressifs, qui représentent, mieux que les portraits, la mêlée qui le remplit:

La soirée était très douce, une averse venait de remplir le

passage d'un flot de monde. Il y avait là une cohue, un défilé pénible et lent, resserré entre les boutiques. C'était sous les voûtes blanchies de reflets, un violent éclairage, une coulée de clartés, des globes blancs, des lanternes rouges, des transparents bleus, des rampes de gaz, des montres et des éventails géants en traits de flamme, brûlant dans l'air; et le bariolage des étalages, l'or des bijoutiers, les cristaux des confiseurs, les soles claires des modistes, flambaient, derrière la pureté des glaces, dans le coup de lumière crue des réflecteurs, tandis que, parmi la débandade peînturlurée des enseignes, un énorme gant de pourpre, au loin, semblait une main saignante, coupée et attachée par une manchette jaune.

Et il y a la Bourse, dans *L'Argent*. La Bourse qui domine, qui dicte les lois, qui fait monter et descendre les fortunes. A l'heure d'ouverture, elle remue tout le quartier et l'on voit "des quatre carrefours, ouverts aux quatre angles de la place, des flots ininterrompus de voitures [...] sillonnant le pavé, au milieu des remous d'une cohue de piétons". De très bonne heure

Envahis, les marches et le péristyle étaient noirs d'un fourmillement de redingotes et, de la coulisse, installée déjà sous l'horloge et fonctionnant, montait la clameur de l'offre et la demande, ce bruit de marée de l'agio, victorieux du grondement de la ville.

La Bourse qui est et sera toujours un mystère pour les non-initiés:

Des passants tournaient la tête, dans le désir et la crainte de ce qui se faisait là, ce mystère des opérations financières où peu de cervelles françaises pénètrent, ces ruines, ces fortunes brusques, qu'on ne s'expliquait pas, parmi cette ges-

ticulation et ces cris barbares.

Il y aurait beaucoup à dire d'un roman qui n'est pas des plus connus du cycle, parce que, comme son titre le dit assez clairement, il ne s'agit là que *d'Une page d'amour*, titre insolite qui préface un livre peu apparenté aux déboires des Rougon-Macquart. Dans ce roman, situées symétriquement à la fin de chaque partie, le romancier place cinq descriptions de Paris vu à travers le regard de la protagoniste et de sa fille. Cela lui permet à la fois d'illustrer la dimension "humaine" qu'il cherche et l'évocation réaliste de Paris suivant les saisons.

Ne pouvant pas, dans cet article, développer la signification de cette vision multiple de Paris, j'ai choisi pour finir des textes de l'avant-dernier roman du cycle, qui clôt l'aventure napoléonienne avec la défaite de Sedan et la Commune de Paris. Dans *La Débâcle* il y a la présence d'un Paris qui semble près de sa fin: des tableaux terrifiants de la ville aux mains des communards, de la ville où même la Seine semble incendiée, car ses eaux ont pris la couleur du sang.

A gauche, c'étaient les Tuileries qui brûlaient. Dès la tombée de la nuit, les communards avaient mis le feu aux deux bouts du palais, au Pavillon de Flore et au Pavillon de Marsan; et, rapidement, le feu gagnait le Pavillon de l'Horloge, au centre, où était préparée toute une mine, des tonneaux de poudre entassés dans la salle des Maréchaux. [...]

Jean,étranglé, murmura:

- Ce n'est pas Dieu possible! La rivière va prendre feu! La barque, en effet, semblait portée par un fleuve de braise. Sous les effets dansants de ces foyers immenses, on aurait cru que la Seine roulait des charbons ardents. De brusques éclairs rouges y couraient, dans un grand froissement de tisons jaunes. Et ils descendaient toujours lentement, au fil de cette eau incendiée, entre les palais en flammes ainsi que dans une rue démesurée de ville maudite, brûlant aux deux bords d'une chaussée de lave en fusion.

Paris apparaît donc dans tout le cycle des *Rougon-Macquart*, sous des formes diverses, parfois exaltantes, parfois désolantes, parfois angoissantes, mais toujours artistiques. La grande ville occupe – et j’espère l’avoir suffisamment démontré – une place beaucoup plus importante que la petite ville provinciale, Aix-en-Provence devenue Plassans. C’est que, comparées aux petites luttes provinciales, la grandeur de Paris, même dans sa misère, a captivé toute l’admiration de Zola qui souvent oublie la savante leçon naturaliste qu’il s’est proposé de démontrer et rend hommage à la ville qu’il aime par-dessus et malgré tout. C’est ce qu’il exprime dans un texte de 1872, publié dans *Le Corsaire*:

J’ai quitté mes chenets et, ouvrant ma fenêtre, j’ai regardé mon cher, mon grand Paris, affairé dans la cendre grise du crépuscule. C’est lui qui me parle de l’art nouveau, avec ses rues vivantes, ses horizons tachés d’enseignes et d’affiches, ses maisons terribles où l’on aime et où l’on meurt. C’est son immense drame qui m’attache au drame moderne, à l’existence de ses bourgeois et de ses ouvriers, à toute sa cohue flottante dont je voudrais noter chaque douleur et chaque joie. Il est mon frère, mon grand frère, dont les passions me touchent et qui ne peut pleurer sans me mettre des larmes dans les yeux.

Je le sens encore secoué par l’immense labeur du siècle, je le vois gros d’un monde et si j’avais quelque orgueil suprême, je rêverais de le jeter tout chaud et tout plein de son travail géant dans quelque oeuvre gigantesque.

Grande ville ou ville de province, Zola se soucie beaucoup d’exactitude mais aussi d’art. Dans un article publié dans *Le Voltaire* en 1880, il soutient qu’il ne décrit pas gratuitement, par simple plaisir de rhétoricien: “Nous estimons que l’homme ne peut être séparé de son milieu, qu’il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province”.

De Plassans à Paris, de Paris à Plassans ou dans toute autre ville de

province, les personnages créés par la puissante imagination d'Emile Zola se déplacent avec leur lourd héritage, mais nous savons que la grande ville ou la petite ville abritent beaucoup d'autres Rougon-Macquart. Son créateur, qui les présente sans fard aucun, veut que nous les comprenions, que nous les aimions, même si par leurs actions ils nous semblent haïssables.

Bibliographie

- Benjamin, Walter: *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des passages*. Paris, Ed. Du Cerf, 1997.
- Birnbaum, Pierre: *Le peuple et les gros*. Paris, Grasset, 1979.
- Chevalier, Louis: *Classes laborieuses et classes dangereuses*. Paris, Hachette, 1984.
- Chevalier, Louis: *Les Parisiens*. Paris, Hachette, 1985 (1967)
- George, François: *Histoire personnelle de la France*. Paris, Balland, 1983.
- Kranowski, Nathan: *Paris dans les romans d'Emile Zola*. Paris, PUF, 1968.
- Zola et le naturalisme* (plusieurs articles). *L'Ecole des Lettres*, II, n° 6, 1989-1990.
- Marchand, Bernard: *Paris. Histoire d'une ville*. Paris, Seuil, 1993.
- Max, Stefan: *Les métamorphoses de la grande ville dans Les Rougon-Macquart*. Paris, Nizet, 1966.
- Mouchard, Claude: *Un grand désert d'hommes 1851-1885. Les équivoques de la modernité*. Paris, Hatier, 1991.
- Zola, Emile: *Carnets d'enquêtes*. Paris, Plon-Presses-Pocket 1986.
- Zola, Emile: *Les Rougon-Macquart*. Paris, Seuil, 1970. 6 vol.
- Zola, Emile: *Paris*. Paris, Bibliothèque Charpentier, 1898.

Paris et province au XVIIe siècle et leur reflet dans le théâtre de Molière

Pierina Lidia Moreau

Universidad Nacional de Córdoba

Avertissement

Il y a presque trente ans, à l'occasion du troisième centenaire de la mort de Molière, j'ai publié un petit volume en espagnol dans lequel je m'occupais d'un thème étroitement apparenté à celui que nous avons choisi pour ces Journées. *La provincia en el teatro de Molière*. Il m'a semblé naturel de reprendre ce sujet en insistant, cette fois, sur l'affrontement entre la grande ville (Paris) et la province française au XVIIe siècle.

Introduction

La dualité "grande ville—province" personnifiée dans l'opposition "Paris—province" parcourt toute la littérature française et devient plus visible et plus aiguë à certains moments de son histoire. Ainsi, le classicisme, le romantisme, le réalisme, auront successivement des visions différentes de cette dualité.

Pour le classicisme, la province est l'endroit qui n'est pas Paris. Pour le romantisme, l'endroit où l'homme fatigué de la ville (Paris) trouve son repos et sa régénération. Pour le réalisme, l'endroit où l'écrivain parisien, ou devenu tel, trouve les types les plus aptes pour dépeindre une vie sereine en apparence

mais riche en traits de caractères et en passions violentes quoique cachées.

Laissant momentanément le classicisme, qui fournira le corps de notre réflexion, évoquons seulement deux noms au XIXe siècle: Balzac et la Comédie humaine, avec ses deux volets fondamentaux: Scènes de la vie parisienne et Scènes de la vie de province, et Gustave Flaubert avec Madame Bovary, Flaubert qui disait: "...Ma pauvre Bovary sans doute souffre et pleure dans vingt villages de France à la fois, à cette heure même".

Qu'on l'appelle littérature régionaliste, rurale ou rustique, ou encore littérature du terroir, qu'il s'agisse des petites villes de province ou des hameaux campagnards, il y a toujours dans l'air cette opposition: on est en province parce qu'on n'est pas à Paris; on habite Paris parce qu'on a pu échapper à la province; on monte de la province vers Paris pour chercher fortune; on revient en province pour guérir des blessures reçues à Paris, qui n'a pas tenu ses promesses... On connaît, pour ainsi dire, l'exil à ses deux bouts.

Origines de l'opposition

Cette opposition Paris --province a une origine très ancienne et on peut la découvrir déjà dans la nostalgie d'un Charles d'Orléans prisonnier loin de sa grande ville ou chez Montaigne qui, tout en aimant Paris au point de dire qu'il n'est Français que par cette ville, n'accepte que par obéissance à son roi de quitter son Bordelais paisible pour monter à la Cour.

L'opposition dont nous parlons existait depuis longtemps car l'affluence de la noblesse à Paris a commencé avant Henri IV. Les grands et les petits seigneurs se sentent mal à l'aise dans leurs châteaux et manoirs et rêvent de vivre dans la cour si brillante des Valois. Alors ils fuient leurs résidences campagnardes avec ce qu'ils peuvent emporter du patrimoine ancestral.

Cette opposition est devenue non seulement réelle mais surtout aiguë au moment où la centralisation du pouvoir royal commencée sous Henry IV (on dit bien que sa "messe" est la signature d'un pacte avec Paris) et poursuivie

sous Louis XIII et Richelieu, atteint son climax avec le règne personnel de Louis XIV, moment qui consacre l'établissement du pouvoir absolu, la gloire et l'éclat de Versailles, la domination de l'Europe et la soumission de la noblesse aux volontés du roi.

A partir de ce fait signé et certifié, Paris devient le centre de la vie politique, sociale, économique, culturelle et artistique de la France toute entière. Et la province française semble s'éloigner, se replier sur elle-même, réduite au rôle de réservoir et de pourvoyeuse des seigneurs qui, obligés de demeurer à Versailles pour être vus du Roi, se voient également obligés de puiser sans trêve dans leurs propriétés de province pour maintenir leur coûteuse position. En même temps ces grands seigneurs propriétaires des vies et âmes, se considèrent –à tort– supérieurs à ces gens de province rustres ou ignorants, d'après eux, et ne se cachent nullement pour manifester leur mépris.

Et c'est de cette manière qu'un double fait va se produire: la province, devenue rancunière, dresse inlassablement la liste de ses griefs envers Paris, et en même temps elle se regarde dans le miroir parisien et veut ressembler à son modèle.

Voici posée une première certitude dans notre chemin: l'existence réelle d'une opposition entre grande ville et province, entre Paris et la province française. Pour arriver au cœur de notre sujet, il est encore nécessaire de rappeler certains détails de la vie à Paris-Versailles (Cour et Ville) ainsi que d'autres se rapportant à la vie quotidienne dans les provinces du royaume de France.

Paris au XVIIe siècle et à l'époque de Molière

La cour et la ville: cette expression définit à la perfection le double siège du pouvoir à l'époque qui nous occupe car, malgré la distance physique, il n'y a pas de vraie séparation entre Paris et Versailles (au moins dans la première époque du règne de Louis XIV): non seulement le roi voyage d'un endroit à l'autre avec la cour mais toute l'activité sociale et artistique se partage entre la grande ville et le grand château.

Mais cette réputation et cette "gloire" ne doivent pas cacher la réalité

quotidienne, sans service d'eau courante, sans voirie, sans éclairage ni sécurité dans les rues, qui sont doublement dangereuses: à cause des bandits et à cause des pavés irréguliers ou manquants, ni celle des maisons qui, derrière des façades cossues, cachent l'inconfort et la saleté.

Mais telle qu'elle est, cette ville de plus de 400.000 habitants impose à toute la France les critères de pensée et d'action. Elle rassemble les organes directeurs et l'élite de la nation. Elle constitue le centre du pouvoir économique et l'argent y circule vite.

La noblesse, qui est en fait le premier ordre de l'Etat, a pour fonction la guerre et le commandement. Le droit de naissance lui assure les fonctions publiques les plus élevées, elle a seule le droit de porter l'épée et ne paye pas d'impôts. Toute activité payante lui est interdite car le gain est vil et ignoble. Vivre noblement c'est vivre de ses rentes et dépenser sans compter car tout noble doit être généreux, recevoir de nombreux amis, entretenir chez lui de nombreux "domestiques", fidèles et serviteurs, gaspiller une fortune pour un mariage ou des funérailles, se ruiner dans le service du roi, dans des avances jamais remboursées, des dépenses jamais compensées. Et elle est constituée de catégories différentes car à côté d'une grande noblesse, il y a une petite noblesse.

Mais Paris n'a pas que de nobles, et tous ses habitants ne vivent pas dans des châteaux ou des hôtels particuliers.

Le tiers état existe, composé de tous ceux qui produisent ou aident à produire des biens matériels nécessaires à la vie, puisque, ainsi qu'il a été déjà signalé, la noblesse ne peut pas exercer le commerce.

Le tiers état est aussi divisé en catégories, depuis les "bourgeois", grands négociants et manufacturiers jusqu'aux "brassiers" et les "gens sans aveu", vagabonds, errants, en passant par les médecins, les notaires, les chirurgiens, les petits propriétaires.

La bourgeoisie de Paris, et des autres grandes villes était active, éclairée, curieuse des choses de l'esprit, formée dans les collèges de l'Université ou dans ceux des Jésuites. Elle avait lu les auteurs grecs et latins et appréciait les arts et les lettres. La plupart des écrivains de cette période étaient bourgeois. On a dit que Molière ne se comprendrait pas si l'on ne savait qu'il était bourgeois et fils de bourgeois.

Paris se caractérise aussi par la langue parlée par ses habitants. Le français y est parlé par la noblesse et tous ceux qui occupent des places éminentes et aussi par ceux qui en raison de leur travail doivent frayer avec les classes supérieures. Les plus humbles parlent encore le patois (parisien ou provincial) et les serviteurs et servantes font des efforts pour s'exprimer en français correct dans leurs rapports avec maîtres et maîtresses de maison. Très souvent, on ne les appelle, et les lettres de Mme. De Sévigné en font foi, que par leur endroit d'origine: Picard, Breton, etc.

La province au XVIIe siècle et à l'époque de Molière

On cite souvent une phrase de Vauban qui dit: "Paris est un abrégé de la France". L'étude des documents et des témoignages montre ce que cette opinion a de faux et de typiquement parisien.

Je commencerai par la noblesse de province. Un fait est surtout à rappeler: quand la noblesse parisienne et versaillaise revient "dans sa campagne" ou "dans ses terres" pour y chercher de l'argent, la noblesse de province réagit de différentes façons:

Quelques uns de ses membres veulent les émuler mais, ne le pouvant pas, il se produit le phénomène de l'imitation souvent ridicule, telle que l'a dépeinte Molière dans sa Comtesse d'Escarbagnas.

La plus grande partie des nobles de province restent là où ils sont et s'embourgeoisent ou deviennent des campagnards; ils sont pauvres, leur maison est un manoir moitié ferme et moitié logis, le plus souvent délabré, avec une petite tour ruinée, une grange en mauvais ordre et une cour où l'on voit quelques dindes, des lévriers et des bassets maigres et affamés; là, ils vivent chichement de ce que produisent leurs terres et parfois s'en vont offrir eux-mêmes au marché leurs volailles et leurs légumes, l'épée au flanc et le panier au bras. D'autres courent après les dots de la haute bourgeoisie qui leur permettront de sauver leur patrimoine. Pour presque tous, c'est la misère ou du moins les dettes, la lutte contre les huissiers, la gêne qu'on essaye de masquer.

Mais souvent les seigneurs de province continuent, par leur rang social

sinon par leur fortune, à dominer leurs vassaux car les usages et les traditions de la féodalité se maintiennent tout au moins en partie. Le seigneur jouit au moins des droits honorifiques, dispose d'un banc dans le chœur de l'église et y sera inhumé comme ses ancêtres.

A la pauvreté de cette noblesse rurale correspond l'enrichissement des plébiens. La noblesse de robe, par un processus contraire mais lié étroitement au précédent, achète ou reçoit des titres nobiliaires, ou fait des mariages avantageux car, en achetant les terres achètent aussi pour leurs enfants le titre nobiliaire qui parfois est la seule dot apportée par la fiancée ou le fiancé...

A la même époque existe déjà en France une bourgeoisie provinciale assez riche, dont les grands-parents et les parents ont été des commerçants ou des fonctionnaires royaux dans quelque branche de l'administration du royaume qui s'étend depuis quelque temps sur tout le territoire. Leurs enfants ont fait des études libérales, surtout le droit, ou bien ont hérité des charges paternelles, ou vivent des revenus familiaux: ils se fixeront à Paris, mais conserveront des attaches en province: c'est le cas de Corneille, Pascal, Racine.

Les paysans constituent toujours un groupe important dans un pays qui vit surtout de l'agriculture et de l'élevage. Ces paysans sont souvent de riches propriétaires car ils ont acheté les propriétés des nobles appauvris de qui, au début, ils étaient les métayers.

Leur mode de vie mêle les anciennes habitudes d'habillement et de nourriture à quelques novations nées de la richesse durement acquise. Dans l'échelle sociale, la situation du paysan reste la même: un laboureur peut être plus riche qu'un commerçant ou qu'un avocat: il n'en est pas moins placé beaucoup plus bas dans l'estime sociale. S'il lui arrive de se marier en dehors de sa condition il encourt le risque du "paysan parvenu" anticipé par Molière dans *George Dandin*.

Paris et Province

La conséquence presque immédiate du centralisme a été, à l'époque de Louis XIV, un regard dédaigneux sur la province car on suppose – à tort très souvent

– qu'en province les esprits se rétrécissent sous l'empire d'humeurs locales trop particulières. La province s'éloigne ainsi chaque fois davantage de cette capitale grandiose. C'est le début de ce que Fausta Garavini appelle "une mentalité centraliste sclérosée".

De nombreux hommes de lettres se mettent –volontairement ou involontairement– au service du centralisme, attirés par l'éclat de la cour et assez souvent par la possibilité d'obtenir des pensions et autres distinctions de la part du roi, des grands courtisans et des ministres. C'est le cas, entre autres, de Jean de La Bruyère, bourgeois obscur et pauvre, humble officier des finances, anobli par sa charge, qui eut la chance d'être élu par le Grand Condé, en 1684, comme précepteur de son petit-fils, le duc de Bourbon. Ainsi, à sa connaissance de la bourgeoisie au sein de laquelle il avait vécu longtemps, il put ajouter celle de la cour de Chantilly et de Versailles. Dans son ouvrage *Les Caractères de Théophraste, traduits du grec, avec les Caractères ou les mœurs de ce siècle*, publié en 1688, soit quinze ans après la mort de Molière, il se montre d'une sévérité et même d'une férocité inouïes envers la province. Voici un des textes tirés du chapitre "De la société et de la conversation":

J'approche d'une petite ville, et je suis déjà sur une hauteur d'où je la découvre. Elle est située à mi-côte; une rivière baigne ses murs, et coule ensuite dans une belle prairie; elle a une forêt épaisse qui la couvre des vents froids et de l'aquilon. Je la vois dans un jour si favorable, que je compte ses tours et ses clochers; elle me paraît peinte sur le penchant de la colline. Je me récrie, et je dis: "Quel plaisir de vivre sous un si beau ciel et dans ce séjour si délicieux!" Je descends dans la ville, où je n'ai pas couché deux nuits, que je ressemble à ceux qui l'habitent: j'en veux sortir.¹

1. Jean de La Bruyère: *Les caractères*, p. 11.

Province et Campagne

A l'époque de Louis XIV et de Molière il est encore difficile de différencier la province de la campagne: d'abord parce que la division administrative du pays, construite peu à peu, par des pactes, accords et annexions, n'est pas encore définitive et ensuite parce que la campagne s'étend partout et les villages, les hameaux, les cantons sont éloignés les uns des autres. La notion de province telle que la conçoivent et l'appliquent un Balzac, un Flaubert ou un Mauriac ne correspond pas à la France du XVII^e siècle. A partir de cette idée, je me permets d'inclure les pièces de Molière qui se déroulent à la campagne, telles que *Le Médecin malgré lui* et *George Dandin*, parmi les pièces à ambiance provinciale. D'ailleurs, les paysans deviennent peu à peu des habitants des villages et des villes: il suffit pour cela d'une ou de deux générations.

Paris et Province dans le théâtre de Molière

Il est possible de classer les pièces de Molière suivant l'endroit où se passe l'action et le milieu social de ses protagonistes.

Les *Précieuses ridicules*, *Le Misanthrope*, *Les Fâcheux*, *L'Avare*, *Tartuffe*, *M. de Pourceaugnac*, *L'Ecole des maris*, *Les Femmes savantes*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *La Critique de l'Ecole des femmes*, *Le Malade imaginaire*, se déroulent à Paris. *L'Ecole des femmes* et *La Comtesse d'Escarbagnas*, en province et *Le médecin malgré lui* et *George Dandin*, à la campagne.²

Dans les pièces "parisiennes", *Le Misanthrope* et *Les Fâcheux* mettent en scène des nobles; *L'Avare*, *M. de Pourceaugnac*, *L'Ecole des maris*, *Les femmes savantes*, *Le Malade imaginaire*, des bourgeois. Mais dans *Tartuffe*, à part la bourgeoisie il y a les rapports avec la Cour et le Roi, Dans *Le Bourgeois gentilhomme* il y a bien sûr la bourgeoisie mais aussi deux nobles malhonnêtes.

2. D'autres pièces de Molière se déroulent à l'étranger (*L'Etourdi*, *Don Juan*, *Les Fourberies de Scapin*, *Don Garcie de Navarre*) ou dans des endroits mythiques ou imaginaires (*Amphytrion*, *La Princesse d'Elide*, etc.).

dans *Les Précieuses ridicules*, la bourgeoisie provinciale et la fausse noblesse, dans *La Critique de l'Ecole des femmes*, ainsi que dans *Le Misanthrope*, une bourgeoisie particulièrement éclairée.

Dans les pièces "provinciales" *L'Ecole des femmes* présente la bourgeoisie et aussi une fausse noblesse; *La Comtesse d'Escarbagnas*, le milieu des hobereaux et la petite bourgeoisie.

Dans les pièces "campagnardes", *Le Médecin malgré lui* présente une paysannerie très riche et des paysans très pauvres, et *George Dandin*, un paysan riche victime d'une mésalliance.

La présence de la noblesse dans le théâtre de Molière ne signifie pas une adhésion sans conditions de l'auteur à cette classe sociale, puisque dans *Le Misanthrope*, par exemple, il se moque des petits marquis enrubannés et dans *Le Bourgeois gentilhomme*, les deux nobles tâchent de berner M. Jourdain. Mais sa peinture de la noblesse n'est pas sévère et ce qu'il critique est sans doute ce que le roi lui-même critiquait. Le seul noble méchant de son théâtre, *Don Juan*, s'explique pour deux raisons: d'abord parce que le rôle de *Don Juan* était défini par toute une tradition et puis parce que ce personnage n'est pas français.

Les cas de fausse noblesse ne manquent pas dans son théâtre: "peccates provinciales" débarquées à Paris, Cathos et Magdelon sont trompées par des valets feignant d'être des nobles, mais c'est pour leur apprendre une dure leçon. Plus fréquent est le cas du bourgeois qui veut devenir noble: Arnolphe, dans *L'Ecole des femmes*, usurpe un nom à particule en se faisant appeler Monsieur de la Souche. M. Jourdain veut devenir gentilhomme pour oublier son passé de commerçant et M. de Pourceaugnac présente un cas semblable, avec cette différence pourtant que M. Jourdain obtient, même si c'est pour rire, ce qu'il désire, tandis que Pourceaugnac est puni cruellement de son ambition. Cette différence sera examinée plus loin.

La bourgeoisie est la classe la plus représentée, avec quelques exemples fameux: *Alceste*, *Orgon*, parmi les plus singuliers. Il y a aussi de "bons bourgeois", ainsi désignés dans la liste des rôles, qui ne sont que ça: *Chrysale* dans *Les Femmes savantes*, les deux frères de *L'Ecole des maris*, *Gorgibus*, dans *Les*

Précieuses ridicules.

Intentions de Molière

Maintenant, j'essaierai de pénétrer autant que possible dans les intentions de Molière qui expliquent la présence de Paris et la province dans son théâtre.

Pour ce faire, je prendrai mon point de départ dans l'essence même de sa conception théâtrale: Molière se propose de dénoncer les torts, travers, ridicules, défauts, vices de la société sa contemporaine, là où il les trouve. Dans L'Impromptu de Versailles (1663), parlant de lui-même, il le dit très clairement: "Crois-tu qu'il ait épuisé dans ses comédies tout le ridicule des hommes?" et dans la Préface du Tartuffe (1669) il insiste sur le même point: "Si l'emploi de la comédie est de corriger les vices des hommes, je ne vois pas par quelle raison il y en aura de privilégiés".

Le second point se rapporte à deux faits indiscutables: les débuts de sa carrière théâtrale lui ont fourni une connaissance exceptionnelle de la province française; d'autre part, en tant que bourgeois et fils de bourgeois parisien, sa connaissance de Paris est tout aussi parfaite. J'ajouterai encore que, étant au service de Louis XIV, il devient en même temps et par la force des choses, un courtisan.

De 1645 à 1658, Molière a parcouru la province à la tête de sa troupe. Pendant quinze ans il a mené la vie difficile des troupes ambulantes, en lutte contre les autorités civiles (maires, Parlements) et religieuses, particulièrement hostiles au théâtre. Pendant ces quinze années il a sillonné surtout le Midi de la France. Son pèlerinage théâtral l'a conduit de Bordeaux à Toulouse, Nantes, Poitiers, Angoulême, Montpellier, Narbonne, Cahors, Agen, Pézenas, Lyon, Grenoble... et enfin Rouen, déjà sur le chemin de Paris.

L'expérience acquise en province lui a fourni des modèles, des types, plutôt que des sujets: des gens du peuple, des bourgeois grands et petits, des hobereaux et des paysans, des gens de robe et des financiers. Ces types provinciaux surgissent parfois dans ses pièces de façon inattendue.

S'il est vrai que Molière peint tous les vices qu'il découvre chez ses

contemporains, il est tout aussi vrai que certaines situations ne peuvent se présenter qu'en province ou à la campagne. Dans *George Dandin*, un paysan enrichi grâce à son rude travail et à une astuce qui lui vient des générations paysannes, tombe pourtant dans le piège d'épouser une demoiselle de condition supérieure à la sienne et ce fait déclenche son malheur. Dans *Le Médecin malgré lui*, Géronte est un riche paysan, avare, entêté, sot, qui se laisse convaincre par Sganarelle, villageois rusé, fainéant, qui a sur lui l'avantage de s'être frotté à un peu de latin et d'avoir acquis de l'expérience, d'être optimiste et quelque peu épicurien (sans le savoir, évidemment). Les déboires de la noblesse provinciale se voient reflétés fidèlement dans *La Comtesse d'Escarbagnas*, courte pièce improvisée par Molière en 1671 qui, plus travaillée, aurait pu faire un remarquable pendant aux *Précieuses ridicules*. La Comtesse, qui habite Angoulême et qui a un salon et des habitués, croit régner sur trois soupirants et à la fin donnera sa main au moins illustre des trois. Mais ce qui est important pour mon sujet c'est que la Comtesse a fait une fois dans sa vie le voyage à Paris, et a visité la Cour. Dès son retour, elle vit avec le souvenir de ce qu'elle a connu dans sa courte visite et veut recréer autour d'elle les mœurs courtoises à l'exemple de cette noblesse parisienne qu'elle n'a fait qu'entre apercevoir. Même improvisée, la peinture du salon provincial est vive, amusante, exacte, et un vicomte et sa fiancée, qui sont tombés là un peu par hasard, sont les observateurs ironiques délégués par l'auteur pour nous faire connaître cette parodie de monarchie absolue représentée par une comtesse provinciale autoritaire et un peu précieuse, auréolée du prestige d'avoir connu la Cour.

Molière connaît Paris et les Parisiens. Pour ce qui est des pièces parisiennes (dans le sens qu'elles se passent à Paris), il y en a plusieurs qui ne pourraient se passer ailleurs: *Le Misanthrope*, *Tartuffe*, *La Critique de l'École des femmes*, *Les Femmes savantes*, *Le Malade imaginaire*, et je m'explique:

Seulement à Paris, et dans une certaine société parisienne, Alceste pourrait se trouver dans la situation d'être amoureux de Célimène, jeune femme très à la page, de perdre son procès et de se mettre sur le dos les marquis et Oronte, à propos du fameux sonnet. Mais ce Parisien de souche, vaincu par tant

de contretemps, va se réfugier dans ses terres, c'est-à-dire en province.

Et les Femmes savantes, où trouveraient-elles tout cet arsenal scientifique qui les rend folles et ces pédants qui soulèvent la colère du "bon bourgeois" Chrysale si ce n'était à Paris au moment où l'engouement pour la science commence à envahir même les foyers bourgeois?

J'ai laissé pour la fin trois pièces qui s'apparentent par le thème: Le Bourgeois gentilhomme, Monsieur de Pourceaugnac et Les Précieuses ridicules.

Une comparaison s'impose entre Le Bourgeois gentilhomme et Monsieur de Pourceaugnac parce que ces deux comédies développent le même sujet: celui du bourgeois enrichi dans le commerce ou dans l'exercice d'une profession et qui aspire à devenir gentilhomme. Mais la présentation de chaque cas est toute particulière.

Monsieur Jourdain, Parisien, se prépare à monter en grade, pour ainsi dire, en prenant des leçons de musique, d'escrime, de danse, de poésie, en fréquentant des nobles (même si ceux-ci ne sont pas très honnêtes), en tâchant même d'avoir une relation amoureuse hors du mariage. Ce pauvre Pourceaugnac, qui ne connaît rien d'autre que sa profession d'avocat de province, qui arrive à Paris déguisé avec ce qu'il considère "la mode de la cour pour la campagne", qui est victime des "pícaros" et des médecins, tombe dans tous les pièges et à peine échappe-t-il à l'asile des fous. Molière s'acharne sur ce provincial qu'il fait Limousin, parce qu'à l'époque on tenait les Limousins pour les plus provinciaux parmi les provinciaux et dont les prétentions à la noblesse devaient sans doute provoquer le rire de la Cour.

Le cas des Précieuses ridicules est à la fois le même et différent car pour elles il ne s'agit pas de monter dans l'échelle sociale, mais de démontrer aux Parisiens et aux Parisiennes qu'elles sont parfaitement au courant de ce que se dit et se fait à Paris. Elles s'expriment donc dans un style qu'elles croient à la mode et considèrent que leurs aspirations et leurs attitudes sont celles des grandes dames parisiennes. Leur erreur réside en ce qu'elles retardent (que la province retarde) et sont restées à la préciosité des années 1630-1640, préciosité qui n'a rien à voir, d'ailleurs, avec celle de la Marquise de Rambouillet. A Paris,

en 1659, date de la pièce, on a assimilé déjà tout ce qui était assimilable de cette préciosité et les tournures employées par Cathos et Madelon font rire aristocrates et bourgeois. C'est ainsi qu'elles deviennent, comme M. Jourdain et Léonard de Pourceaugnac, les victimes des gens moins scrupuleux et plus habiles. Le bon sens de Gorgibus devra imposer la voix de la raison.

Conclusion

Que Molière soit plus âpre dans sa critique de la province et de ses défauts que dans celle de Paris, je n'en doute pas. Il est difficile de savoir quelles secrètes blessures garde-t-il au fond de son âme, reçues dans ces années de pauvreté et de méconnaissance de son génie. C'est pourquoi je ne crois pas à une simple coïncidence quand je constate que les quatre comédies "provinciales" finissent par une défaite. Dans *Les Précieuses ridicules*, Magdelon et Cathos voient se lever devant elles le spectre du retour à la province et peut-être au couvent; la Comtesse d'Escarbagnas, déçue d'avoir servi de prétexte à une intrigue amoureuse, décide de se marier à M. Tibaudier "pour faire enrager tout le monde"; M. de Pourceaugnac, gentilhomme limousin, reconnaît que Paris est une ville étonnante où "l'on pend d'abord et on juge après". La défaite de George Dandin peut finir en tragédie, car le pauvre paysan parvenu n'envisage d'autre solution à son malheur que d'aller se noyer.

Quand les défauts, les vices ou les ridicules correspondent à la capitale du royaume, Molière n'oublie pas qu'il est bourgeois de Paris, courtisan fidèle et débiteur de son roi, et qu'il peut se permettre, gardant une certaine mesure, de critiquer les torts des notables (courtisans ou grands bourgeois) que le roi lui-même ne se prive pas de critiquer. Ainsi de la misanthropie d'Alceste, qui ne peut pas être agréée par un monarque qui exige d'avoir autour de soi et à son service tout ce que Paris compte de notable.

Connaissant bien la réalité qui se vivait dans la province française, Molière trouvait sans doute dans l'utilisation de ce milieu où abondent les cas singuliers, un moyen sûr de faire rire un public que lui, Parisien de souche, habile homme de théâtre et courtisan fidèle, savait interpréter comme personne, même en

reconnaissant que "c'est une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens".³

Je suis tentée, pour finir, de me livrer à un jeu de rapports entre les différentes pièces de Molière. Je peux dire, par exemple, que M. de Pourceaugnac, avocat limousin, est le cousin provincial de M. Jourdain, commerçant parisien. Que Tartuffe aurait pu être le précepteur du fils aîné de la Comtesse d'Escarbagnas et alors Angoulême serait sa petite ville natale. Que ce même Tartuffe a dû quitter sa province pour réussir à Paris tandis que Léonard de Pourceaugnac devra revenir dans la sienne pour trouver refuge contre la méchanceté parisienne. La Comtesse, pour sa part, a besoin de sa province et de sa petite ville pour jouir de la sensation d'être supérieure à son milieu. George Dandin peut être la réalisation du destin d'Arnolphe, si celui-ci épousait Agnès. Cathos et Magdelon, auraient pu tomber entre les mains de ces Parisiens sans scrupules auxquels Pourceaugnac a eu un si grand mal à échapper.

Ce jeu de rapports, apparemment innocent, permet cependant d'apprécier dans sa juste valeur la cohésion de la pensée et de l'oeuvre de Molière, et l'importance de le lire et le relire.

3. Molière: La Critique de l'Ecole des femmes, scène VI.

Bibliographie

Molière: Théâtre Complet. Paris, Classiques Garnier, 1962. Deux volumes.

- Oeuvres Complètes. Paris, Aux Editions du Seuil, 1972. Coll. L'Intégrale.

Adam, Antoine: Histoire de la littérature française au XVIIe siècle. Paris, Domat, 1956. Vol. III.

Bénichou, Paul: Morales du Grand Siècle. Paris, Gallimard, 1960.

Garavini, Fausta: Parigi e provincia. Torino, Bollati Boringhieri, 1990.

Millépierres, François: La vie quotidienne des médecins au temps de Molière. Paris, Hachette, 1965.

Mongrédien, Georges: La vie quotidienne des comédiens au temps de Molière. Paris, Hachette, 1966.

La vie quotidienne sous Louis XIV. Paris, Hachette, 1967.

Rouveau, Bernard: Paris: Histoire d'un espace. Paris, Ed. du Seuil, 1997.

La Llanura en el origen de las Autoficciones de Hector Bianciotti

Claudia Moronell

Universidad Nacional de La Plata

Bianciotti es desde hace tiempo, una figura prestigiosa de la vida literaria francesa. Su escritura ha sido celebrada por instancias de consagración importantes como son los premios Médicis en 1977, Femina en 1985, Méditerranée en 1992 y Premio de la Lengua Francesa y Príncipe de Mónaco en 1993. Su entrada en la Academia produjo la definitiva incorporación en el campo literario francés de este escritor nacido en la Argentina.

La presencia del campo, de la pampa cordobesa, es una constante en la obra de Héctor Bianciotti. Me referiré en este trabajo a la importancia y la significación que esta presencia adquiere en las obras escritas en lengua francesa: *Ce que la nuit raconte au jour*, de 1992, *Le pas si lent de l'amour* de 1995, y su última novela *Comme la trace de l'oiseau dans l'air* de 1999. Las tres novelas son eslabones de la producción autobiográfica en la que se funden sutilmente los datos de su biografía, los recuerdos, la ficción y la labor de la memoria.

Sabemos que no hay sólo una forma de crear autobiografía, que es difícil establecer una definición genérica e imponer límites, ya que aparecen formas diversas, ocultas, a veces elusivas en las producciones de este tipo.¹

1. Ver OLNEY, James. *Algunas versiones de la memoria/ Algunas versiones del bios: la ontología*

En el caso de Bianciotti, debemos hablar de autoficciones. El autor toma conciencia de la originalidad de su propia vida, se ve a sí mismo separado del resto de sus hermanos, de sus compatriotas y concibe su existencia como una larga aventura. Como muchos autores de autobiografías, no aparece aquí sólo la historia de una vida sino las reflexiones acerca del complejo trabajo que realizan la memoria, los sentimientos y la conciencia del escritor.

En las tres autoficciones Bianciotti reescribe ciertas escenas que se van a convertir en nudos fundamentales de una trama autobiográfica; escenas que se desplazan, se despliegan, se condensan o sólo se mencionan pero constituyen, a causa de la repetición, los hechos esenciales de la vida que se narra. La huida de la llanura, la relación con la tierra es uno de estos elementos reiterado en las páginas en que se evoca la niñez del narrador, y aparece junto a la mirada desolada hacia el horizonte sin fin de la planicie.

Por lo general, la inmensidad de un paisaje, las imágenes de la vastedad sin límites despiertan, en un espíritu sensible, el ensueño poético o bien la profunda meditación. Al narrador autobiográfico de las novelas de Bianciotti, la visión de los campos le produce, desde la infancia, el vértigo y la desesperación de no encontrar puertas para salir de allí.

Esta impresión que comienza con la visión de la llanura en toda su vastedad tiene un principio que el narrador sitúa durante el invierno en que debió encargarse de llevar el café con leche a sus hermanos mayores y a los peones que se encontraban trabajando las tierras.

"Aussi la maison, les clôtures, les enclos et surtout les masses d'arbres m'épargnèrent-ils, au début, la perception du néant géographique où je vivais, et l'angoisse qui, perdurable, en découlerait..." ("...la casa, las alambradas, los cercados y sobre todo la masa de árboles, me evitaron al principio la

de la autobiografía." en *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Suplemento Antropos N° 29. Barcelona, Editorial Antropos, 1991.

percepción del vacío geográfico en que vivía, y la ansiedad duradera que resultaría de ello”).²

Pero para realizar la tarea encomendada debe recorrer el campo a caballo a la hora en que comienza a clarear:

“Et j’eus la révélation des étendues d’avant l’homme, et tout autour de mon cheval se déplaient les distances, devant mes yeux, à mes côtés et, désormais, il y avait un même abîme plat dans mon dos. Quel point à l’horizon pouvait-il réserver la promesse d’une échappée?” “Y tuve la revelación de las extensiones de antes del hombre, y alrededor de mi caballo se desplegaban por doquier las distancias, delante de mis ojos, junto a mí y, de ahora en adelante había un igual abismo llano a mis espaldas”³

Se soslaya en los relatos el goce estético que la contemplación de la grandeza del paisaje provinciano podría haber producido en los habitantes de aquella chacra; Bianciotti parece coincidir en esto con Borges, su celebrado maestro, en que el habitante de la pampa no mira el paisaje, salvo para saber si va a llover o no.

Dice en *Ce que la nuit raconte au jour*: “La beauté, si toutefois on l’apercevait, en représentait qu’un caprice au coeur de la nécessité de survivre...”⁴ (La belleza, si se percibía, no representaba sino un capricho en el seno de la necesidad de sobrevivir...)

La memoria ha guardado sólo el rechazo por la inmensidad y al mismo

2. BIANCIOTTI, H. *Ce que la nuit raconte au jour*. Paris, Grasset, 1992.(Cap. 18 p.62) (Las traducciones corresponden a la siguiente edición: B.H. *Lo que la noche le cuenta al día*. Traducción de Thomas Kauf. Barcelona. Tusquets, 1993.)

3. BIANCIOTTI, H. *Op. Cit.* (Cap. 18 p. 62)

4. BIANCIOTTI, H. *Op. Cit.* (Cap.8 ps .21, 22)

tiempo evoca minuciosamente un jardín en que la geometría ha ordenado el espacio de los canteros y la simetría se ha adueñado de la tierra.

“*La nature la plus austère, la plus avaricieuse*” son las expresiones usadas por Bianciotti cuando describe la pampa, y a estas deberíamos agregar la reiteración de la visión de la tierra uniforme como “une surface si homogène qu’on la dirait d’avant la Création (*“superficie tan homogénea que diríase de antes de la Creación”*)”.⁵

El espacio abierto por todas partes, descentrado, fue paradójicamente una prisión para el alma del niño que sólo soñaba con huir de allí. Soñaba con la otra parte del mundo que se había introducido en la chacra a través de la prensa, que el padre leía como un lujo intelectual en esas soledades, y de las revistas con las fotos que el niño contemplaba arrobado pues venían de allá.

Evidentemente en el acto de traer hasta el presente los hechos de la niñez, la conciencia del escritor vuelve a configurarlos a la luz de la experiencia de largos años de intenso peregrinaje y de la perspectiva de un narrador que no es ya el niño que recibía aquellas antiguas impresiones. De allí la presencia de significativos comentarios anteriores o posteriores a los bloques narrativos, que se registran en todas las novelas, en donde el escritor actual reflexiona acerca de su labor. En uno de los primeros capítulos de *Ce que la nuit raconte au jour*⁶ encontramos una afirmación interesante respecto de la repetición de este núcleo del campo en su escritura: su presencia en los relatos es más un intento de “exorcizar” la llanura argentina donde nació que la descripción amable del lugar natal.

La huida de la tierra va a constituirse en un de los componentes básicos de la vida del protagonista de manera que su camino, siempre hacia adelante, viene a vertebrar las autoficciones. A los once años, la capital de la provincia se le presenta como la posibilidad de abandonar el campo. Se matricula allí, en un colegio cercano a la casa de su hermana mayor y desde ese momento no cesará de alejarse de aquellos parajes. El narrador afirma que el trazado regular de las calles de la ciudad de Córdoba lo tranquilizaba, es decir aquello que

5. 6. BIANCIOTTI, H. *Op. Cit.* (Cap 3 p 10)

presentaba cierto orden espacial, la nitidez de los límites aquietaba su espíritu convulsionado por el excesivo espacio.

A los dieciocho años dejará el seminario al desistir de su vocación religiosa; más tarde se irá de la pequeña ciudad de Villa del Rosario , luego de Córdoba y más adelante de Buenos Aires.

En el segundo libro, *Le pas si lent de l'amour* , el itinerario se inicia con la salida del barco del puerto de Buenos Aires, la llegada a Nápoles, las estadías en Roma, Madrid, Marbella y finalmente la llegada a París. Las diferentes ciudades obran a la manera de aquellas añoradas puertas inútilmente buscadas en la llanura y cada paso hacía un nuevo destino provoca el regocijo de sentirse un paso más lejos.

El lapso de la vida del narrador que se cuenta en esta novela es el transcurrido en Europa, sin embargo, reaparece la mención de la planicie y de la huida de los parajes donde el protagonista soñaba una vida al otro lado del océano.

Ce qui m'avait mis en marche dès l'enfance, c'était le désir fou de poser mon pied sur la ligne de l'horizon, que là-bas, dans la plaine, à bride abattue sur mon cheval, je rêvais d'atteindre, et d'autant plus qu'il ne cessait de s'éloigner.⁷

(Lo que me había puesto en marcha desde niño era el deseo loco de posar mi pie en la línea del horizonte que, allá lejos, en la llanura, a rienda suelta sobre mi caballo, yo soñaba alcanzar, y tanto más cuanto que no cesaba de alejarse.)

La vida del protagonista en las diversas ciudades es siempre transitoria y accidental y parece prefigurar el destino final, el lugar elegido desde siempre, el

7. BIANCIOTTI, H. *Le pas si lent de l'amour*. Paris, Grasset, 1995. p. 235 (Las traducciones corresponden a la siguiente edición: B.H. *El paso tan lento del amor*. Traducción de Ernesto Schóo. Barcelona. Tusquets, 1996.)

que provocará los cambios fundamentales en el narrador : la ciudad de París.

Paris, si accueillant à celui qui est déjà quelqu'un ou peut le devenir, je n'en atteindrais le cœur que par des voies en lacet, des virages -surprise, des déviations, au besoin, des sauts dans le vide.⁸

(Al corazón de París, tan acogedora para quien ya es alguien, o puede llegar a serlo, no llegaría yo sino por caminos complicados, vueltas sorprendidas, atajos, saltos en el vacío, según la necesidad.)

El primer paseo por la ciudad lo decepciona porque había soñado con París tal como la había conocido a través de la literatura francesa y sobre todo de las obras que hasta el momento había frecuentado, obras gobernadas por la preocupación de la forma, y la ciudad se le aparecía en la realidad como un caos. El joven en su deambular se pierde en los barrios populosos, que le sugerían “*un fourmilière en ruine*”, siente a su alrededor la humedad sombría y el desorden que se contraponen agresivamente a la idea que se había hecho de la “Ciudad luz”. Hasta que de pronto descubre que las avenidas imponen un orden, que un jardín de Le Nôtre ha domesticado y embellecido a la naturaleza, que la geometría ha apaciguado el desorden.

...aussi la réalité et le mythe de Paris se fondent l'une dans l'autre, et en font la ville des villes. Rien de plus mystérieux que l'attrait et la force d'impulsion qu'elle exerce dans les régions du monde les plus diverses, où l'on y voit moins une capitale qu'une institution destinée à surveiller la conduite de l'intellect, et de cette chose mystérieuse, le goût.⁹

8. BIANCIOTTI, H. *Le pas...* p.295

9. BIANCIOTTI, H. *Le pas...* p.296

(...así, la realidad y el mito de París se funden la una en el otro y hacen de ella la ciudad de las ciudades. Nada más misterioso que la atracción y la fuerza impulsora que París ejerce en las más variadas regiones del mundo, donde se la ve menos como una capital que como una institución destinada a vigilar la conducta del intelecto, y de esa cosa misteriosa, el gusto.)

El Arco de Triunfo, la Place de la Concorde, la Madeleine, el Sena, son los lugares evocados y asociados en el recuerdo con juegos de simetría, encastre y figuras geométricas. La exclamación: *"Ah ! l'étendue guérie du vague et l'élan mesuré"*¹⁰ (*"¡Ah !, la extensión, curada de la vaguedad, y el impulso medido."*) nos indican hasta que punto la ciudad satisface la necesidad de límites que resentía el espíritu desde los lejanos días de la llanura.

En esta novela y en París, el narrador se reencuentra con su primera vocación, la literatura, y encuentra también un amigo que cumple el ideal de la amistad que soñaba. Ese amigo escritor, se instalará un año después en París porque ha comprendido que *"la province n'enrichit l'acquis et, partant, le roman, que si l'on s'éloigne"*.¹¹ (*"la provincia no enriquece la literatura y, sobre todo la novela, salvo si uno se aleja de ella."*)

En la última novela, *Comme la trace de l'oiseau dans l'air*, donde se ahondan los planteos acerca de la memoria, la introducción de la ficción y el tema del yo, la distancia entre el presente y el pasado que se narra se ha reducido. El protagonista recuerda el momento en que después de más de veinticinco años vuelve a la Argentina, se encuentra con sus hermanos y con la tierra de la que ha huido.

Hay en el libro diversos episodios que de alguna manera dramatizan la concepción del autor acerca de la escritura de las autoficciones, que ponen en

10. BIANCIOTTI, H. *Le pas...* p. 297

11. BIANCIOTTI, H. *Le pas...* p. 329

escena cómo se modifican los hechos del pasado, cómo el lector, testigo o no de lo ocurrido comprende y consiente la transformación. Los actores, presentados uno a uno, son los hermanos reunidos para recibir a aquel que ha hecho su vida tan lejos y ahora vuelve; el hijo pródigo, ahora reconocido y admirado. Orlando, cinco años mayor que el narrador dice, dirigiéndose a todos, y en especial al hermano literato:

“Je ne serais pas étonné que ce moment, cette réunion de famille donne quelques pages... Quelques pages où bien entendu, je ne dirais pas exactement ce que j'aurai dit, ni personne.”

Il a jeté la ligne dans mes eaux et il attend que je morde l'hameçon. En guise de réponse je souris.(...) De façon secrète, tâtonnante, il a approché ma vérité à moi, laquelle n'a pas partie liée avec la vérité des faits.¹²

En otro momento el escritor es conducido también por Orlando, a visitar la antigua casa que ocupó la familia en el campo. La importancia que el hermano le da a esta visita y su empeño por la verdad de los acontecimientos del pasado no los comparte el narrador en absoluto, quien accede al viaje sin el menor deseo, ya que no ignora que su mirada al pasado tiene más que ver con la fábula que con la realidad.¹³ El paisaje a ambos lados de la ruta es el de la vastedad de los campos sembrados de trigo, en una tarde de agosto como aquella de la infancia que el protagonista recuerda, una vez más, unida a la sensación táctil de la espiga de trigo, y a la frase del padre que por única vez lo toma de la mano y le dice: *“Il n'y a ni Dieu ni Diable, tout finit dans l'enclos des croix”*.¹⁴

La proximidad de la chacra se le revela de pronto y surge una vez más

12. BIANCIOTTI, H. *Comme la trace de l'oiseau dans l'air*. Paris, Grasset, 1999. p. 25

13. ver BIANCIOTTI, H. *Comme la trace ...* p. 44

14. BIANCIOTTI, H. *Comme la trace ...* p. 46

en el relato el acontecimiento del niño y la tierra, la huida y el presente:

Bientôt, à je ne sais quel signe, d' avoir à craindre mes réactions, je sus que nous approchions de notre ferme, et j'éprouvai un double sentiment : l'angoisse du petit garçon qui rêvait d'une porte à enfoncer, dans l'horizon, pour entrer dans le vrai monde ; et la joie souveraine d'avoir échappé à la malédiction de l'étendue. Je hais la terre, jusqu'à son crissement sous les semelles.¹⁵

La casa de la infancia, descrita en las novelas anteriores, aparece a un lado del camino, majestuosa, en medio de la nada; a su alrededor han desaparecido todos los árboles y el recordado jardín de formas geométricas. La transformación, que incluye también la desaparición de los improvisados cobertizos de chapa que afeaban, les permite en el presente descubrir el trazado original de la casa. insospechado en el pasado, el de dos rectángulos unidos por un tercero en una perfecta simetría.

El relato de un antiguo peón, que cuenta la historia de los actuales dueños del lugar, los extraños y muy ricos mellizos Chirieleison, explica el macabro motivo de la desaparición de los árboles y relaciona una vez más los personajes del pasado, el padre, los vecinos, con el presente.

Orlando, quien hizo oír su disconformidad cuando leyó en los libros del escritor algunas inexactitudes, insiste en recordar los lugares precisos en los que se encontraban los árboles, pide informaciones, reclama sobre los olvidos. Para el narrador en cambio, la visita fluctúa desde el plano de los recuerdos de la infancia al de las páginas de un libro recordado.

Dice Olney:

Si el tiempo nos va alejando de los primeros estados del

15. BIANCIOTTI, H. *Comme la trace ...* p. 46

*ser, la memoria recupera esos estados pero lo hace sólo como una función de la conciencia presente de tal forma que podemos recuperar lo que éramos sólo desde la perspectiva compleja de lo que somos ahora lo que significa que puede que estemos recordando algo que no fuimos en absoluto.*¹⁶

Parecería que en la estrategia autobiográfica de Bianciotti no está ausente esta idea , aún más , que se la pone en relieve en esta última novela, a través de la presencia de los testigos del pasado, conmovidos por su vuelta al país y sobre todo de Orlando, el hermano siempre ansioso por separar la ficción de lo que fue la realidad. Sin embargo la despreocupación por la exactitud de los hechos permite la intromisión constante de la ficción; el narrador confiesa haber subordinado la verdad a la forma, a la necesidad de un ritmo dentro de la frase.

El relato de la historia de su vida ante una audiencia, es la dramatización del relato autobiográfico. La trasposición a la oralidad le permite destacar uno de los aspectos que preocupan al escritor: la adhesión de los lectores representados aquí por el público que asistió a la Alianza Francesa de Córdoba y el que lo escuchó en la Universidad. Las expectativas se ven siempre superadas, el público resulta más atento, más cariñoso y acogedor que lo que el narrador ha pensado, y mezclados con el público están los hermanos, que también han leído sus libros y que escuchan ahora contar parte de sus propias vidas. Las tiernas miradas, las sonrisas cómplices acerca de aquello que saben que escucharán permiten al protagonista vencer su inicial inquietud y reafirmarse en su postura, lo autorizan de alguna manera a volver a usar sus viejos artificios retóricos para interesar a la audiencia.

Cecilia me fait un signe de la main, les autres l'imitent. Je me dégage, je marche vers eux, j'éprouve le poids de mon corps à chaque pas, j'adhère au sol, à moi, à eux, à tout ce

16 . OLNEY J. *Op.cit.*

*qui est à la portée du regard. Et je me dis que la vie n'est pas un songe- mais tot juste dans la mesure où nous savons qu'elle en est un.*¹⁷

Otro aspecto de la problemática de la escritura autobiográfica que se aborda en la obra es la sugerencia de que el proyecto autobiográfico origine la posibilidad de actuar en la vida en función del mismo, es decir que la labor del escritor no sea sólo encontrar una forma para contar lo ya vivido sino que el autor imagine y conduzca algunos episodios de su vida como una novela. Bianciotti presenta la visita a Cumíama, un pequeño valle en el Piamonte, lugar de origen de su padre, y la decisión, revocada poco después, de ser enterrado allí, como *“un faux pas sentimental: l'illusoire achèvement posthume d'une vie conçu comme un roman”*.¹⁸

La visita a los muertos es también un ejemplo de cómo el presente y los recuerdos establecen una particular relación en la obra de Bianciotti y se configuran mutuamente.

En el cementerio de Córdoba, frente al mausoleo donde se encuentran los restos de los padres surge el momento del entierro de la abuela materna en un pobre cementerio de campo. El recuerdo de las relaciones del niño y del joven con el padre influyen el homenaje desigual del narrador para sus progenitores: siete rosas para la madre, cinco para el padre.

Es a causa de las relaciones que el protagonista establece con los recuerdos del amigo del que ha olvidado el nombre, lo que lo lleva a la búsqueda del lugar en donde está enterrado y llega así al pequeño cementerio de Suiza. Y son también los recuerdos más cercanos de Borges, su amistad incondicional y su admiración, lo que llevan al narrador al cementerio de Ginebra a elegir el lugar apropiado para la tumba del escritor.

Si examinamos otro aspecto de la escritura autobiográfica como es el

17. BIANCIOTTI, H. *Comme la trace ...* p. 149

18. BIANCIOTTI, H. *Comme la trace ...* p. 117

"yo" expresado por el narrador, necesariamente un producto de la autoinvención, nos encontramos en los tres libros con la conciencia de un abismo entre el yo que se expresa y el que fue. No está ligada esta separación al problema de la búsqueda de la identidad de alguien que siempre se sintió uno solo consigo mismo, sino con la posibilidad de expresarlo por medio de la escritura y la metáfora, y de la mirada hacia atrás, hacia todo el camino recorrido al que la experiencia ha dado forma y significado.

Las fotografías que inesperadamente llegan a manos del escritor en las últimas páginas de las novelas patentizan de manera elocuente el desdoblamiento del yo. En *Ce que la nuit raconte au jour*, el joven de la foto de un antiguo pasaporte, que ignora todo lo que deberá sobrellevar, seguro de sí, confiado, es apenas reconocible para el que hoy escribe.

En *Comme la trace de l'oiseau dans l'air*, el escritor ya de vuelta de su viaje a la Argentina recibe de su hermana mayor una fotografía de la cual ignoraba la existencia, que lo muestra a la edad de seis años, en el jardín geométrico que mucho después los Chirieleison harían desaparecer. Como fondo de la foto se advierte el horizonte desnudo de la llanura.

El narrador examina la expresión de ese niño tan ajeno, sin cuya obstinación no se hubiera lanzado a la aventura. El niño, del que el escritor ha sido apenas el intérprete, es quien lo ha obligado siempre a seguir un destino sin reposo.

J'ai essayé bien de fois de lui faire faux bond, de m'écarter de lui, de le renier. Mais sans lui, plus de chemin pour m'éloigner. Il sera encore à mes côtés lorsque la mort viendra, ce soir, demain ou dans quelques années, moins par me tenir compagnie que par me commander de en pas perdre contenance. Si je lui donne satisfaction, je l'entendrai murmurer: "C'est bien, ainsi." Alors il s'assoira près de moi et, par la dernière fois, nous écouterons tous deux la plaine, où le temps s'écoute.

Mais le voilà déjà loin qui s'en va par un sentier

Para el narrador adulto, aquel niño que lo sacó de la pampa es lo único que queda vivo, y sigue tironeándolo, siempre hacia adelante, hacia nuevos caminos de escritura. La distancia entre el yo del presente y el yo del niño o el joven del pasado es grande, pero a pesar de esto, de haber vivido más, de haberse sobrepuesto a todo aquello que ellos ignoran, el narrador no puede mirarlos con condescendencia porque sabe que aún son ellos los que le enseñan el camino.

Cada escritura autobiográfica explica tanto su propia concepción de la vida que se narra y de los principios que organizan esa experiencia como la de la labor que cumple la memoria en el momento de escribir. En las autoficciones de Bianciotti la vida que se narra es vista retrospectivamente como un proceso que, habiéndose originado en algunos hechos y sobre todo en algunos espacios de la niñez a los que se vuelve casi obsesivamente, se dirigía hacia una meta, que apenas alcanzada volvía a situarse más lejos. Los hechos, tal como la memoria los ofrece al propio protagonista parecen cobrar su verdadero significado cuando este es capaz de reunirlos y unificarlos a la luz de los límites traspuestos. El proceso del que hablo se ha ido creando a través del tiempo, en forma inconsciente y al escritor le es posible, cuando la memoria ha hecho su trabajo, explorarlo y entenderlo. Los párrafos resumidores del itinerario personal y literario, que no faltan en las novelas y donde el escritor puntualiza los hitos fundamentales de su vida y su escritura, estarían sintetizándolo.

Así el protagonista, desde su lugar de escritor consagrado, desde París, consigue volver a través de los caminos de la memoria y los de las aerolíneas a la provincia de la infancia donde lo aguardan los testigos del pasado y del presente. De allí que en las autoficciones se vuelva al punto central donde han comenzado el proceso y la configuración de ese yo que narra, se vuelva a la llanura donde tuvieron origen el sueño del niño y el impulso que lo dejaron en la otra orilla y en la otra lengua.

19. BIANCIOTTI, H. *Comme la trace ...* p. 233

Bibliografía

BIANCIOTTI, Héctor. *Ce que la nuit raconte au jour*. Paris, Grasset, 1992.

BIANCIOTTI, Héctor. *Le pas si lent de l'amour*. Paris, Grasset, 1995.

BIANCIOTTI, Héctor. *Comme la trace de l'oiseau dans l'air*. Paris, Grasset, 1999.

OLNEY, James. "Algunas versiones de la memoria/ Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía." en *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Suplemento Antropos N° 29. Barcelona, Editorial Antropos, 1991.

Le rôle de la grande ville (Paris) et de la province dans la vie et le récit proustiens

Susana Mottino

Universidad Nacional de Río Cuarto

De François Villon à Georges Perec, en passant par l'oeuvre d'Emile Zola, Paris est omniprésent dans la littérature Française; cadre, personnage ou protagoniste, cette ville a souvent eu un rôle fondamental pour les écrivains, à la fois thématique et intertextuel.

Marcel Proust ne fait pas exception à cette tendance et les pages d'*A la Recherche du temps perdu*, nous confient une vision de Paris intimement liée à la structure narrative. La province y joue aussi un rôle important, mais si Combray et Balbec sont des lieux imaginaires formés par l'assemblage d'éléments appartenant à plusieurs localités différentes, Paris est inséré dans le roman dans sa réalité historique et sociale: la vie mondaine et culturelle y sont fidèlement reproduites. Cependant, Proust ne s'inscrit pas pour autant dans la lignée des écrivains réalistes. Le lieu romanesque "Paris" devient le reflet de la propre vision du monde de l'auteur.

Je remarquerai d'abord, l'influence du milieu socio-culturel de la grande capitale française, dans la formation musicale et littéraire de notre auteur. Il a l'occasion d'accéder à de nombreuses activités culturelles et esthétiques; il fréquente les salles de concert, et il mène une vie mondaine. L'influence de ses amis, issus de ce milieu parisien, prend une importance considérable particulièrement pendant sa jeunesse. Ensuite, je montrerai à l'aide de quelques

exemples qui m'ont semblé pertinents, l'importance primordiale de Paris dans le roman proustien, notamment celle des Champs-Élysées, opposant enfin ce milieu socio-culturel à la vie paisible et familiale de la petite ville de province, Combray.

En 1893 Proust fait la connaissance de Pierre Lavallée, dont la famille est férue de musique; c'est chez lui que notre écrivain demande la musique de Schumann et de Fauré. La présentation de Léon Delafosse¹ chez Montesquiou a lieu en mars 1894; le 22 mai de la même année, au cours d'une grande soirée chez Mme Lemaire, pendant laquelle Delafosse (parmi d'autres) joue du piano, Proust rencontre Reynaldo Hahn. C'est un jeune pianiste de dix-neuf ans, chanteur et compositeur, élève de Massenet; il chante souvent ses propres mélodies, *Les Chansons grises*, d'après des poèmes de Paul Verlaine, et elles lui valent un grand succès. Une profonde amitié se noue entre les deux jeunes garçons, qui se prolonge jusqu'à la mort de Proust, en 1922.²

On a souvent soutenu que notre écrivain tient toute son éducation musicale, de son ami Reynaldo Hahn; mais il est possible de constater que Proust possédait, avant de rencontrer Reynaldo, un goût musical sûr et qu'il ne se laisse pas influencer par le musicien.

Par ailleurs, Reynaldo est indifférent aux novateurs tels que Debussy et Fauré et montre, comme Gide, de l'antipathie pour Wagner. Le jeune Marcel, au contraire, admire passionnément la musique de ce dernier compositeur ainsi que celle de Fauré; il est du reste intrigué par les oeuvres de Debussy, qu'il aimera fort dix ans plus tard. Leur musique sera la source la plus importante lors de la création de celle de Vinteuil.³

Proust est donc en rapport avec des amis musiciens ou amateurs de musique; il assiste parfois à des concerts et il accède à différentes manifestations:

1. Jeune pianiste que Proust rencontre chez le comte Henri de Saussine, *dilettante* qui compose et fait de la critique musicale.

2. Voir PAINTER (Georges).- *Marcel Proust*- t. I.- p. 195, 196 et 227.

3. Voir MOTTINO (Susana).- *La musique dans l'oeuvre de Gide et dans celle de Marcel Proust* p. 117-148, 232-272, 278-313 et *passim*.

musicales. Je cite quelques faits en guise d'exemple.

Le jeune Marcel assiste à la première représentation de *La Walkyrie* de Wagner, à l'Opéra de Paris, le 13 mai 1893; il confie à Robert de Montesquiou, son admiration pour l'oeuvre qu'il vient de découvrir. Proust se rend l'année suivante, avec Lavallée et Delafosse au Trocadéro pour assister à un festival de musique, organisé par la comtesse Greffulhe, à la mémoire de Charles Gounod.⁴

En 1895, notre écrivain va, entre autres, aux concerts Lamoureux, Colonne et aussi à ceux du Conservatoire; à l'Opéra, il a l'occasion d'admirer *Tannhäuser*. Le 8 décembre, il entend Saint-Saëns jouer un concerto de Mozart; il rédige un texte sur cette audition. Le 14 décembre, *Le Gaulois* publie un article où il compare Saint-Saëns (dont la musique sera aussi à l'origine de celle de Vinteuil) à Flaubert et à France.⁵

Une séance musicale, consacrée aux oeuvres de Reynaldo Hahn, a lieu en avril 1897; elle est précédée d'une conférence de Mallarmé et Marguerite Moreno récite les *Portraits de peintres* de Proust. Risler et Cortot y jouent du piano.

L'écrivain organise un dîner au Ritz, le 1er juillet 1907, auquel assistent une vingtaine de personnes, en l'honneur de Calmette, le directeur du *Figaro*. Fauré, qui devait jouer sa propre musique, est pris d'une indisposition; Reynaldo Hahn est à Londres... Proust fait donc venir le pianiste Risler, le violoniste Hayot et la pianiste Hasselmans.⁶ Denise Mayer, parmi d'autres critiques, nous apprend qu'on trouve au programme surtout de la musique de Fauré; Proust demande des oeuvres de Hahn, mais les musiciens ne peuvent le satisfaire.⁷

Pour ce qui est de la musique populaire, elle n'est pas ignorée par notre écrivain; en 1910, Proust écoute *Viens Poupoute*, chantée par la voix faubourienne (qu'il trouve "sublime") de son créateur, Mayol.⁸

4. Cité par Denise Mayer.- "Marcel Proust et la musique d'après sa correspondance".-p.22.

5. Voir TADIE (Jean-Yves).- *Proust*.- p. 36 et 37.

6. BONNET (Henri).- *Marcel Proust de 1907 à 1914*.- p. 41 et 42.

7. Voir MAYER (Denise).- *op. cit.*- p. 43.

8. Voir BONNET (Henri).- *op. cit.*- p. 106.

Les sorties de l'auteur de *La Recherche* deviennent de plus en plus rares à cause de l'état de sa santé; cependant, en juin 1910 il assiste à la seconde saison des Ballets Russes. Pour cette occasion, Diaghilev prépare *Schéhérazade* dont la musique est de Rimsky-Korsakoff; les danseurs étoiles sont Nijinsky et la Karsavina. En 1911 il prend un abonnement au théâtrophone, qu'il fait installer dans sa chambre;⁹ le 21 février il entend pour la première fois, *Pelléas et Mélisande* qui le séduit et qu'il continue à demander par la suite.¹⁰ Proust va écouter la *Sonate* de Franck, jouée par Enesco, le 19 avril 1913; son influence est indéniable dans la composition de la musique fictive de l'oeuvre proustienne.

Nous apprenons par les affirmations de Céleste Albaret, que Proust fit donner des concerts chez lui; en effet, en 1919 par exemple, il fit venir le Quatuor Poulet pour lui jouer le premier quatuor avec piano de Fauré, quelques-uns des derniers quatuors de Beethoven, le quatuor de Debussy et celui de Franck.¹¹

Vers la fin de sa vie, Proust assiste encore le 4 mai 1920 aux Ballets Russes à l'Opéra et, le 18 mai 1922, il se rend au Ritz à un souper donné par ses amis Schiff, après la première de *Renard* de Stravinski; il s'y réunit, avec Joyce, Picasso, Diaghilev et Stravinski.¹²

Proust est donc influencé par le milieu culturel et artistique de la ville de Paris; j'ai été frappée par sa loquacité en ce qui concerne les personnages musiciens, les compositeurs, et par l'appréciation qu'il a de la musique. Elle lui sert de fil conducteur pour sa production littéraire.

Cependant, les rapports précis entre cet art et la grande capitale, sont plutôt rares dans *La Recherche*. Presque tous les critiques remarquent l'extrait où le narrateur découvre, dans la Sonate de Vinteuil, une mesure de *Tristan* "dont on donnait justement cet après-midi-là des fragments au concert Lamoureux".¹³

9. Malgré ses insuffisances ce mode de transmission lui apporte jusqu'à son lit la musique de l'Opéra et des grands concerts.

10. Voir MOTTINO (Susana).- *op.cit.*- p. 232-269.

11. Voir SOUZA (Sybil de).- "César Franck et Marcel Proust".- *B.A.M.P.*- N° 34, 1984.- p. 264.

12. Voir TADIE (Jean-Yves).- *op. cit.*- p. 308-314.

13. PROUST (Marcel).- *A.R.T.P.*- t. III.- p. 158 et 159.

L'auteur introduit alors dans la fiction, un élément de la réalité tout en insinuant qu'il existe "une parenté d'inspiration et de technique entre Wagner et lui-même".¹⁴ Matoré et Mecz ainsi que Jean-Jacques Nattiez convergent sur le fait que la filiation entre le maître de Bayreuth et Vinteuil est désormais établie.¹⁵

Par ailleurs, dans *Le Temps retrouvé*, lors de la conversation entre le narrateur et Robert de Saint-Loup, au sujet des manoeuvres des avions dans le ciel de Paris, pendant la guerre, ce dernier, fait allusion à un raid de zeppelins "comme s'il [...] eût parlé [...] de quelque spectacle d'une grande beauté esthétique"; pour lui, ils sont "définitivement assimilés aux étoiles".¹⁶ Des anagrammes paraissent alors dans les mots aviateurs, Wacht am Rhein, Wagner, wagnérien, ainsi que dans la récurrence du mot Walkyrie.¹⁷

Comme le rappelle Jean Milly dans la préface du livre de Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust*, écrire "un roman parisien" fait partie des projets de Proust annoncés à Louis d'Albuféra, en 1908. En outre, Saiki démontre que Paris, dans le roman proustien fonctionne essentiellement sur le mode du rapport analogique: analogie entre ses éléments constitutifs, analogie entre lieu et personnage, analogie entre lieu et nom.

Il souligne l'intérêt romanesque du Bois de Boulogne et du faubourg Saint-Germain. Alors que dans la partie consacrée à *Un amour de Swann*, il remarque par exemple, le quai d'Orléans, lieu d'habitation de Swann, lieu qui, géographiquement, est perçu par l'entourage comme indigne du personnage, mais qui lui convient parfaitement par son signifié historique. Il renvoie, en effet, par son nom à la fois aux relations mondaines et même royales de Swann, ami de Louis-Philippe d'Orléans, comte de Paris, et aux *Mémoires* de Saint-Simon dont Philippe II, duc d'Orléans, est le personnage principal. La rue La Pérouse enferme pour ce critique, dans son nom, le goût pour l'orientalisme d'Odette qui

14. Voir MATORÉ et MECZ.- *Musique et structure romanesque dans La Recherche du temps perdu*.- p. 152 et 153.

15. Voir NATTIEZ (Jean-Jacques).- *Proust musicien*.- p. 36.

16. *A.R.T.P.*- t. III.- p. 758 et 759.

17. Voir MILLY (Jean).- *La phrase de Proust*.- p. 71 et 72.

y a été domicile. En ce qui concerne les restaurants, il évoque notamment la Maison Dorée, dont la fréquentation obéit à un certain code social, tel qu'il existait au XIXe siècle.¹⁸

L'importance capitale des Champs-Élysées dans *La Recherche*, est observée par Saiki ainsi que par Roberto Gramolini; ce dernier rappelle que cette avenue est l'un des lieux parisiens les plus cités par Proust. C'est par exemple le cadre de l'initiation du narrateur à la sexualité lors de sa rencontre avec Gilberte.¹⁹ J'évoquerai la connotation érotique du moment où Marcel essaye d'arracher une lettre à la jeune fille derrière un massif de lauriers:

"...je la tenais serrée entre mes jambes comme un arbuste après lequel j'aurais voulu grimper; et, au milieu de la gymnastique que je faisais, [...] je répandis, comme quelques gouttes de sueur arrachées par l'effort, mon plaisir auquel je ne pus pas même m'attarder le temps d'en connaître le goût; [...]"

Plus loin, le narrateur ajoute:

"[...] j'acceptai de lutter encore, de peur qu'elle pût croire que je ne m'étais pas proposé d'autre but que celui après quoi je n'avais plus envie que de rester tranquille auprès d'elle".²⁰

Gramolini nous rappelle que Proust, pendant son enfance et son adolescence fréquentait cet endroit où il connut, en 1886, Marie Benardaky; cette amitié sera transposée d'abord dans l'amour de Jean Santeuil pour Marie Kossichef,²¹ et

18. Voir NATUREL (Mireille).- "Shinichi SAIKI, *Paris dans le roman de Proust*", in *B.M.P.*- N°47, 1997.- p. 202 et 203.

19. Voir GRAMOLINI (Roberto).- "Les ombres de la ville lumière: un aspect du Paris proustien", in *B.I.P.*- N167 29, 1998.- p. 141 et 142. 20 *A.R.T.P.*- t. I.- p. 494.

20. 21. Voir PROUST (Marcel).- *Jean Santeuil* / précédé de *Les Plaisirs et les jours*.- p. 215-224

ensuite dans l'amour pour Gilberte.

Les Champs-Élysées sont aussi le lieu annonciateur de la mort: c'est dans le même cabinet de nécessité où le narrateur doit accompagner Françoise lors de sa rencontre avec Gilberte, que la grand-mère aura l'attaque qui atteindra définitivement sa santé.²² Le critique explique la relation entre cet endroit et la mort, par le caractère mythologique que son nom possède.

Cette avenue enferme par ailleurs, une connotation sensuelle de plus en plus marquée: certains passages insistent sur le thème de l'homosexualité, notamment dans *Le Temps retrouvé*, lorsque le narrateur se rend à la matinée Guermantes, laissant, au jardin des Champs-Élysées, M. de Charlus vieilli et malade mais encore soumis à sa sexualité; dès que Jupien, qui l'accompagnait, s'éloigne de quelques pas pour parler au héros, il cherche à séduire un garçon jardinier. Marcel, en revanche, se dirige vers la découverte de l'essence de l'art, et de sa véritable vocation.²³

Paris a donc une fonction primordiale dans la *Recherche*, tantôt pour la vie mondaine des salons, les beaux quartiers, les promenades paisibles dans les jardins, tantôt pour ses milieux équivoques. Le jardin, est l'expression qui désigne aussi bien le jardin familial de Combray que l'espace public des Champs-Élysées. Proust a voulu charger ce lieu parisien d'un caractère ambigu qui est en contraste avec le côté familial et enfantin des promenades de Combray.

L'évocation de l'atmosphère de mode, de luxe, de plaisir qui règne chez l'oncle Adolphe, à Paris, l'apparition fugitive de la dame en rose, peut-être maîtresse de l'oncle, est à l'inverse de la simplicité traditionnelle de Combray, de la vie calme, modeste et vertueuse, partagée entre la maison et l'église. C'est l'amour du théâtre qui entraîne l'enfant à faire une visite inopinée chez l'oncle; Proust lui-même, comme je l'ai dit précédemment, était parfaitement au courant de l'actualité dramatique de son temps. De nombreux passages de son roman seront encore traités selon l'art de la mise en scène et des dialogues.

Les visites du narrateur à l'oncle, l'évocation des années du collège,

22. Voir *A.R.T.P.*- t. II.- p. 307-344.

23. Voir *A.R.T.P.*- t. III.- p. 858-899.

son exaltation devant les jolies femmes sont nettement ceux d'un adolescent.

On apprendra par la suite que la dame en rose est devenue Mme Swann, mère de Gilberte qui a le même âge que lui. Il n'a donc pas pu rencontrer la jeune fille lors de ses promenades sur les Champs-Élysées, avant sa naissance.²⁴

Jean Milly nous rappelle que "Combray" est une résurrection de souvenirs lointains et affectifs, par une mémoire qui mêle les époques et ne retient que les faits qui ont marqué la sensibilité, établissant entre eux des liens lâches et arbitraires". Il affirme par ailleurs, que notre auteur "ne composait pas son roman de façon linéaire, en suivant l'ordre du temps ou de la causalité, mais par morceaux séparés, qu'il ajustait ensuite les uns aux autres, changeant au besoin les circonstances et les personnages, dans un souci de cohérence thématique plus que d'exactitude chronologique".²⁵

Claude Thisse fait partie de ces habitants d'Illiers qui se sont dévouées généreusement en faveur de la Société des Amis de Combray, et qui l'ont vue avec regret, dès lors qu'elle est devenue également, et prioritairement, société "des Amis de Marcel Proust", devenir, comme l'écrivain lui-même, plus littéraire, plus parisienne, plus mondaine, voire internationale. L'aspect d'encyclopédie locale prédomine dans son ouvrage publié récemment; grâce à ce livre, nous percevons avec de tout autres yeux que l'écrivain la petite ville, la campagne environnante et les préoccupations de ses habitants. Mais la transposition poétique est évidemment absente.²⁶

A l'inverse de la tendance à l'encyclopédisme, chez Proust la description peut s'orienter vers la sélection d'un petit nombre de traits. Parmi les exemples qui m'ont semblé pertinents, j'ai retenu le paysage-symbole qui nous offre un premier aperçu de Combray vu du train, à l'arrivée au moment des vacances de Pâques.²⁷ Ce passage a été analysé par Jean Milly; il observe que le monument

24. Voir MILLY (Jean).- *Combray*/ Proust.- p. 50-52.

25. *Ibid.*- p. 50 et 51.

26. Voir MILLY (Jean).- "Claude THISE, *La Grande Misère d'Illiers en Beauce*".- in *B.M.P.*- N°47, 1997.- p. 203 et 204.

27. Voir *A.R.T.P.*- t. I.- p. 48 et 49.

le plus visible, l'église, devient une synecdoque représentant tout Combray; ensuite une série de métaphores et de comparaisons transforment le clocher en bergère et les maisons en troupeau: par cette personnification, nous saisissons ainsi l'idée d'unité étroitement rassemblée autour d'un centre dominant et protecteur, qui dégage une certaine rusticité. Proust se souvient de la bourgade d'Illiers, dans l'Eure-et Loir, où il passait ses vacances en famille: ce lieu a d'ailleurs été rebaptisé, en son honneur, Illiers-Combray. Le critique nous rappelle que, de la vallée du Loir, par où arrive le chemin de fer, on est en contrebas du centre du bourg et que l'on pouvait avoir, à la fin du siècle dernier, cette vue assez typique d'un village resserré sur une hauteur. Nous pouvons donc constater que ce qui intéresse notre écrivain ce n'est pas une reconstitution exacte, mais une représentation idéalisée.

"A l'habiter", nous dit le narrateur, "Combray était un peu triste", à cause de la pierre sombre de ses murs, des rues étroites et de l'ombre, mais aussi en raison de la gravité des noms des rues, empruntés à des saints. L'atmosphère religieuse qui se dégage de la ville en apercevant son clocher est confirmée dans ces noms. Ensuite Marcel mentionne trois de ces rues, celles qui entourent la maison et le jardin de sa tante: nous décelons ainsi un autre centre de Combray, la maison familiale; le récit dans "Combray II", va donc se dérouler entre la maison et l'église. Enfin, par la puissance de la mémoire affective, la petite ville sort de son gris légendaire et apparaît dans ses rues colorées et irréelles, elles évoquent les projections de la lanterne magique et font entrevoir l'accès à un au-delà enfantin et mythique; en passant du passé au présent, du concret au symbolique, le narrateur attribue une valeur métaphysique à ces lieux qui gardent cependant des traces de leur matérialité.²⁸

Plus loin, une pause de description se rapportant aussi à l'église,²⁹ attire l'attention de Jean Milly: "très ancienne, elle porte les marques de son âge et la trace de ses innombrables fidèles de toutes les classes sociales: les paysannes pieuses, les anciens abbés de Combray aux tombes usées[...], les

28. Voir MILLY (Jean),- *Combray/ Proust*.- p. 40-42.

29. Voir *A.R.T.P.*- t. I.- p. 59-67.

rois représentés sur les vitraux [...], les personnages bibliques des tapisseries [...]”.³⁰ La modeste église d’Illiers devient dans le texte proustien une église-musée mais les habitants “actuels” ne sont pas pour autant oubliés et Mme Sazerat s’agenouille posant sur un prie-Dieu son paquet de petits fours. Pour ce qui est de l’extérieur, l’abside présente l’aspect d’un “mur de prison”; la façade noircie, grâce aux maisons fleuries du voisinage s’intègre au reste du village.³¹

Ensuite, le sujet récurrent du clocher nous frappe par les nombreuses métaphores qui le représentent: il devient tour à tour “ruine de pourpre presque de la couleur de la vigne vierge”, “coussin de velours brun”, “bolide surpris à un moment inconnu de sa révolution”...et pour résumer l’ensemble, “doigt de Dieu dont le corps eût été caché dans la foule des humains”. Le clocher a aussi pour rôle de susciter la rêverie du héros notamment pendant sa “lecture, magique comme un profond sommeil”; la sonnerie des cloches donne lieu à de brillantes images: “ce petit arc bleu qui était compris entre leurs deux marques d’or”; “avait [...] effacé la cloche d’or sur la surface azurée du silence”; “vos heures silencieuses, sonores, odorantes et limpides”.³² Jean Milly signale que “le thème poétique des heures magiques du clocher revient au moins trois fois dans “Combray” et rappelle avec insistance que ce texte s’inscrit dans un temps de fiction et d’enchantement (souvent arrêté), qu’il n’est en rien une histoire véridique”.³³

Paris est donc inséré dans le roman dans sa réalité historique, sociale et culturelle, mais le Paris proustien est aussi très personnel; alors que certains épisodes très importants ont comme cadre les Champs-Élysées, chaque rue, chaque nom et tout autre détail réaliste sont surdéterminés par la narration; cet aspect confirme la complexité structurale et la richesse sémantique de la *Recherche*. Au sujet de Combray, nous constatons que nous sommes aux antipodes de l’encylopédisme; Proust récusait la vision objective et énumérative:

30. MILLY (Jean).- *Combray*/ Proust.- p. 46.

31. *Ibid.*- p. 46-48.

32. *A.R.T.P.*- t. I.- p. 87 et 88.

33. MILLY (Jean).- *Combray*/ Proust.- p. 54 et 55.

(il disait "cinématographique") du monde que proclamait le naturalisme. Sa description est orientée vers la sélection d'un petit nombre de traits: l'église, monument le plus visible symbolise la ville tout entière, et le clocher personnifié devient un alchimiste, symbole de l'écrivain confectionnant un bien précieux à partir de la réalité concrète. Ainsi le Combray de Proust, tel qu'il est décrit, annonce-t-il la leçon finale du roman: ne vaut en définitive que la réalité qui traverse le temps, est soumise à la mémoire et atteint par l'art à une existence surnaturelle.

Bibliographie

PROUST (Marcel).- *A la Recherche du temps perdu.*/ Edition établie et annotée par Pierre Clarac. Paris: Gallimard, 1982.- 3 vol.-XLI-1003 p. + 1224 p. + 1321 p.- (Bibliothèque de la Pléiade).1ère éd. 1954.

PROUST (Marcel).- *Jean Santeuil précédé de Les plaisirs et les jours.*/ Edition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre.- Paris: Gallimard, 1982.- X-1123p.- (Bibliothèque de la Pléiade).1ère éd. 1971.

Correspondance de Marcel Proust./ Editée par Philip Kolb.- Paris: Plon, tomes I (1970) à XXI (1993).

BONNET (Henri).- *Proust de 1907 à 1914.*/ Nouvelle édition, refondue - Paris: Nizet, 1971 - 331 p

GRAMOLINI (Roberto).- "Les ombres de la ville lumière: un aspect du Paris proustien", in *B.I.P.*, N° 29, 1998.- p. 141-148.

MATORE (Georges) et MECZ (Irène).- *Musique et structure romanesque dans La Recherche du temps perdu.*- Paris: Klincksieck, 1972.- 355 p.- (Bibliothèque française et romane).

MAYER (Denise).- "Marcel Proust et la musique d'après sa correspondance".- *La Revue musicale.*- Paris: Editions Richard-Masse, N° 318, 1978.- 62 p. 4 pl.

MILLY (Jean).- *La phrase de Proust.*/ Des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil.- Paris: Champion, 1983.- 224 p. (Collection Unichamp).1ère éd. 1975.

MILLY (Jean).- *Combray.*/ Proust.- Paris: Nathan, 1994.- 128 p. (Collection Balises).

-MILLY (Jean).- "Claude THISSE, *La Grande misère d'Illiers en Beauce*", in *B.M.P.*, N° 47, 1997.- p. 203 et

204.

-MOTTINO (Susana).- *La musique dans l'oeuvre de Gide et dans celle de Marcel Proust*.- Thèse pour le Nouveau Doctorat.- Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle.- 1993.- 365 p.

-NATTIEZ (Jean-Jacques).- *Proust musicien*.- Paris: Christian Bourgois, 1984.- 181 p.

-NATUREL (Mireille).- "Shinichi SAIKI, *Paris dans le roman de Proust*", in *B.M.P.*, N° 47, 1997.- p. 202 et 203.

-PAINTER (Georges).- *Marcel Proust*./ Traduit de l'anglais par Georges Cattaul.- Paris: Mercure de France, 1966.- 2 vol. 466 p. 2 pl. + 517 p. 1 pl.éd. originale en langue anglaise: 1959.

-SOUZA (Sybil de).- "César Franck et Marcel Proust".- *B.A.M.P.*, N° 34, 1984.- p. 258-268.

-TADIE (Jean-Yves).- *Proust*.- Paris: Pierre Belfond, 1983.- 333 p.

Suivre les traces dans Tout-monde d'Édouard Glissant

Graciela Ortiz

Instituto Olga Cossettini. Rosario

L'objectif de notre travail est de réfléchir à certaines questions posées autour de la notion de province à partir de la lecture du roman *Tout-monde*¹ de l'écrivain martiniquais Édouard Glissant.

Penser à la relation grand-ville/province nous mène à constater qu'un grand nombre d'idées élaborées autour de ces deux espaces (géographiques, culturels) fonctionnent, à la limite, comme des préconçus qui clôturent chaque espace en lui-même. Ainsi, la grand-ville est considérée, surtout depuis la deuxième moitié du 19^e siècle jusqu'à nos jours, comme synonyme de modernité car c'est là que se produisent les changements vertigineux qui offrent les meilleures opportunités d'ascension sociale, économique. D'ailleurs, dans notre contemporanéité, les grand-villes sont généralement des agglomérations où la coexistence de diverses communautés imprime la marque de la diversité.

A son tour, et en image inversée, la province a été longtemps vue comme le lieu de préservation des traditions. Ayant les yeux tournés vers le passé, elle maintient une identité ferme et fermée grâce au respect des rites et des gestes dont la répétition assure la continuité du passé dans le présent et le futur. La

1. GLISSANT, Édouard. *Tout-monde*, Paris: Gallimard, 1993

province se configure comme l'espace idéalement pur, non contaminé par les faiblesses urbaines.

Quand ces deux visions sont confrontées, on considère, pour la plupart des cas, que la province se voit menacée par la force envahissante de la grand-ville qui l'avale en attirant ses habitants vers le centre urbain ou, si ce n'est pas le cas, qui l'affaiblit par l'éveil du désir mimétique des provinciaux de s'identifier aux gens de "là-bas", c'est-à-dire aux "cosmopolites" de la grand-ville.

En définitive, et si nous le voyons en termes de confrontation, la province, en tant que périphérie, doit résoudre la manière de garder son identité face au pouvoir réel et symbolique des grand-villes. Dans le cas spécifique de la Martinique, en tant que département de la France, elle se situe dans une périphérie "provinciale" et c'est à partir de cette optique que nous allons la considérer.

Une question posée dans le roman *Tout-monde* pourrait nous introduire dans la problématique qui nous occupe:

*Comment boire à ta source, sans en assoiffer les autres?
Comment consentir à l'autre, sans dénaturer l'eau de source
que tu as bue et que tu boiras?*²

C'est-à-dire, comment conserver son identité sans se fermer à l'autre? comment s'ouvrir à l'autre sans perdre son identité? Si les préoccupations majeures de Glissant se regroupent autour du multilinguisme, le contact entre les cultures, les peuples marginaux, il y a un thème central qui est présent dans toutes ses réflexions: la question de l'identité. Deleuze et Guattari établissent en *Mille Plateaux*³ une distinction entre racine unique, qui tue tout ce qu'il y a autour d'elle et le rhizome qui est une racine multiple qui s'étend sans causer des préjudices aux autres plantes. La pensée hégémonique, surtout en Occident, se construit sur l'idée de l'**Identité-racine** et du Même qui voit l'Autre comme une différence

2. *Op. cit.* p. 436

3. DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux*, Paris: Ed. de Minuit, 1980, pp. 19 ss.

dangereuse qu'il faut assimiler ou anéantir. En s'opposant à cette conception, Glissant conçoit l'**Identité-rhizome**, qui n'est plus du tout centrée exclusivement dans la racine mais conçue en termes des relations avec l'Autre. Son fondement est donc le respect à la différence de l'autre, à ce Glissant appelle *opacité*, car ces différences assurent la Diversité du monde. "C'est bien là l'image du rhizome, qui porte à savoir que l'identité n'est plus toute dans la racine, mais aussi dans la Relation".⁴

La Martinique, se situant dans les marges du noyau métropolitain et à cause justement de cela, doit faire face à une double situation: elle dépend de la France dans beaucoup d'aspects mais en même temps elle n'est pas française dans le même sens que la Provence, la Loire ou n'importe quel département de l'hexagone. Elle est actuellement un département de la France mais avant elle a eu le statut de colonie; une grande proportion des habitants descendent des esclaves; le créole, qui a été pendant longtemps la langue maternelle de la majorité, en dépit de la présence du français, court des risques sérieux à l'heure actuelle; l'histoire a été presque exclusivement racontée à partir de la vision des colonisateurs. Voilà des données qui doivent être considérées quand il s'agit de penser aux problèmes identitaires de la Martinique.

Ceci dit, la question qui revient est la suivante: comment les Martiniquais, qui se trouvent dans la périphérie, à l'écart des décisions qui les concernent, peuvent-ils malgré tout, se donner une identité? Et en même temps, si nous avons considéré la province comme l'espace où les traditions sont respectées, où la notion de pureté a un rôle important, où le regard est branché sur le passé; comment ces principes fonctionnent-ils dans le cas de la Martinique?

Glissant répond à ces questions en termes littéraires avec le roman *Tout-monde*. L'écrivain antillais considère que la littérature a une double fonction: de sacralisation et de désacralisation. Dans le devenir historique d'un peuple, les textes littéraires se constituent dans le lieu symbolique de rassemblement de la communauté, parce qu'ils transmettent ses mythes et ses croyances. La littérature remplit, dans ce cas là, la fonction de *sacralisation*. Mais il y a aussi

4. GLISSANT, Edouard. *Poétique de la Relation*, Paris: Gallimard, 1990. p.31

le mouvement inverse qui a lieu a posteriori quand les textes littéraires démontent les mécanismes qui soutiennent le système de pensée d'une communauté déjà consolidée. Dans cet autre cas, il s'agit de la fonction de *désacralisation*. Pour ce qui est des littératures émergentes (comme c'est le cas pour la Martinique qui commence à avoir une littérature propre à partir de la reconstruction d'une mémoire collective), Glissant estime qu'elles devraient se construire dans le double mouvement de sacralisation et de désacralisation, étant donné qu'elles n'ont pas passé par cette première étape de rassemblement communautaire.

Le roman *Tout-monde* fonctionne selon cette double perspective de sacralisation et de désacralisation.

La désacralisation

Un trait commun à beaucoup de littératures émergentes est qu'elles sont produites dans des cultures à fort caractère oral, ce qui les met en danger face à la puissance et au prestige des discours écrits.

Le problème de la langue créole est une question centrale dans la pensée de Glissant. Né à partir de la nécessité de communiquer dans les contacts imposés par le travail dans les Plantations, le créole voit, à l'heure actuelle, son futur menacé par des causes différentes. Le créole est une langue orale qui a récemment commencé à avoir une grammaire et une structure écrite, ce qui le place dans une situation de risque. D'abord, il y a la pression de la langue française, vu qu'elle est encore le moyen d'expression écrite le plus important. La position occupée par le français, en tant que langue qui donne du prestige et dont la possession marque l'appartenance sociale et la possibilité d'ascension, langue d'un pouvoir réel et d'un pouvoir symbolique, a été analysée en profondeur dans le livre *Peaux noirs masques blancs*⁵ de

5. FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Seuil, 1995.

Frantz Fanon. Puis il y a le fait que le système de production des Plantations n'a pas été remplacé par d'autres formes de production nationale, ce qui provoque une déperdition à tous les niveaux, y compris au niveau linguistique. Le créole ne sert plus comme langue de communication.

Si Glissant prend la défense du créole, ainsi que de toutes les langues orales, ce n'est pas dans le désir utopique de voir ces langues s'imposer sur les langues écrites, il s'agit plutôt d'imaginer d'autres procédés valables qui assureraient la survie de toutes les langues comme garanties de la diversité.

Glissant revendique à tel point la nécessité de sauvegarder l'oralité qu'il propose d'utiliser des stratégies propres à l'oral pour mettre en question le statut de l'écrit.

Dans *Le discours antillais* Glissant affirmait:

Enfin, nous ne devons peut-être pas oublier que nous pouvons servir à la conjonction complexe de l'écriture et de l'oralité; apporter ainsi notre part à l'expression d'un homme nouveau, libéré des absolus de l'écrit et en prise sur une audience nouvelle de la voix.⁶

Glissant signale certaines particularités de l'expression orale comme les répétitions et les accumulations. Elles construisent des circularités qui dessinent des tracés si différents à la linéarité de l'écriture qui s'agence suivant la logique des causes et conséquences.

Cette oralisation du français ne signifie pas pour autant écrire des folklorismes ou des mots en créole; pratique plus subtile, elle change le rythme de la phrase française, faisant ce que Deleuze et Guattari appellent un emploi mineur d'une langue majeure.⁷

Dans le roman *Tout-monde*, Glissant introduit des fragments d'essai qui

6. GLISSANT, Edouard. *Le discours antillais*, Paris: Seuil, 1981, p.200.

7. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix: *Kafka. Por una literatura menor*. México: Claves, 1990. Cf. pp. 28 ss.

sont d'une nature hétérogène au discours narratif. Mais ce discours essayistique n'est pas isolé par rapport aux histoires racontées, au contraire, prenant comme point de départ le vécu des personnages, il entre en dialogue avec ces histoires. Il s'établit ainsi entre les deux genres des relations qui déconstruisent les frontières qui les séparent selon les typologies littéraires. Mais Glissant subvertit aussi le même discours essayistique, qui est de l'ordre de l'écrit en introduisant des rythmes propres à l'oral.

L'introduction du discours essayistique, geste de désarticulation des limites entre les genres, est ce qui permet au roman d'accomplir simultanément une autre fonction: celle de *sacralisation*.

La sacralisation

Pour les Antilles, leur histoire d'esclavage a profondément marqué le présent, elle commence par une rupture brutale produite par la Traite. À partir de ce moment-là, le manque d'une langue commune, d'une religion, des valeurs partagées, tout ce qui constitue une vision du monde, a rendu très difficile l'établissement d'une mémoire collective,⁸ faite normalement à partir de la sédimentation d'une histoire.

Tel que Bronislaw Baczko l'explique:

*... la memoria colectiva sólo existe y se ejerce sobre un pasado concreto... en un campo simbólico determinado, por el juego de una red de representaciones, de rituales y de estereotipos... que evocan un pasado específico, lo modelan y lo conectan con las experiencias del presente y con las aspiraciones del futuro.*⁹

8. Il ne faut pas oublier que les esclaves transportés en Amérique appartenaient à différentes ethnies et en arrivant dans ces terres ils étaient séparés pour empêcher toute révolte.

9. BACZKO, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1991.

Pour ce qui est des Martiniquais, leur mémoire, construite par ratures, ne conserve que des *traces* des histoires qui s'enfouient dans les temps. Il faut donc construire une mémoire collective à partir des vestiges, se donner une tradition à partir des fragments épars et hétérogènes qu'il faut démêler.

Dans le roman *Tout-monde*, les fragments d'essai sont énoncés par un sujet d'énonciation qui se présente comme le *nous* de la communauté, qui "se pense", qui analyse son présent et imagine un futur. Glissant poétise sa quête, il fictionnalise ce *nous* de la collectivité martiniquaise qui "se construit" à travers le discours essayistique. Cette voix collective s'essaie aussi dans la mesure où elle ne cherche pas à se définir en termes absolus, mais dans les relations possibles avec l'entour.

Le roman *Tout-monde* remplit de cette manière la fonction de sacralisation dans la mesure où il se constitue dans le lieu symbolique du rassemblement de la communauté martiniquaise qui s'exprime à travers ce *nous* fictionnalisé dans le discours essayistique.

La créolisation

Tout le monde se créolise, toutes les cultures se créolisent à l'heure actuelle dans leurs contacts entre elles. Les ingrédients varient, mais le principe même est qu'aujourd'hui il n'y a plus une seule culture qui puisse prétendre à la pureté.¹⁰

Dans le livre d'essais *Pour une poétique du Divers* (1995) Glissant élabore le concept de *créolisation* comme réponse à cette réalité multiple et fragmentée. La créolisation où interagissent le culturel et le linguistique, est un processus permanent dont les résultats sont *imprévisibles*. Selon la perspective de Glissant,

10. GLISSANT, Edouard. "L'imaginaire des langues". in *Etudes françaises*, Québec: Automne 1992, Hiver 1993, p. 21.

dans la créolisation, les éléments divers qui entrent en relation gardent, malgré les contacts, leurs caractéristiques; ceci dit, il y aurait des échanges qui n'impliquent pas une dénaturalisation des éléments mis en relation, une perte de l'identité.

Quand nous avons posé les termes grand-ville/province comme deux concepts qui s'affrontent dans certains aspects, nous avons signalé une des particularités de la province: se renfermer sur elle-même pour conserver son histoire et la pureté de ses traditions

Dans le cas particulier de la Martinique, Glissant propose de suivre tout un autre chemin, d'abord parce que pour ce qui est du passé, tout regard orgueilleux ou même nostalgique est hors de question. Les récits qui racontent le passé commencent à être dits, ils reconstruisent un passé qui n'a rien de nostalgique ou de doré car ils parlent de la Traite, de l'esclavage, de la perte des langues d'origines ainsi que de toute assise sur la réalité.

Si les partisans des traditions ainsi que ceux de la modernité imaginaient la construction des objets purs, la contemporanéité impose des objets qui sont bien loin de cet idéal de pureté ou d'authenticité. Il s'agit au contraire des éléments qui se donnent à voir comme "impurs". Et ceci est encore plus valable en ce qui concerne l'identité de la "province" Martinique, tel que Glissant la conçoit. Elle n'est pas "pure" ses origines sont fragmentaires et hétérogènes, et surtout elle n'est pas définie par des principes rigides et absolus car à la base de cette conceptualisation, de la créolisation, il y a l'idée de processus permanent.

Comportement du personnage modianesque à Paris et en province (*La ronde de nuit et Villa triste*)

Verónica Pérez Machado

Universidad Nacional de Córdoba

Patrick Modiano connaît à la perfection jusqu'au dernier coin de la ville de Paris et de certaines villes de province. En effet, l'itinéraire des rues, des hôtels, des cafés, des gares, qu'il étale dans la plupart de ses romans tels que *La ronde de nuit* et *Villa triste* constitue le point de départ à partir duquel l'auteur va développer ses différentes histoires.

Bien que *La ronde de nuit* et *Villa triste* ne se placent pas à la même époque car le premier roman évoque les temps de l'Occupation et le deuxième, la guerre d'Algérie, tous les deux mettent en évidence le comportement du personnage principal dans une situation de guerre.

Or, comment le personnage modianesque agira-t-il face à la situation de guerre et face à lui-même, dans la ville et dans la province?

L'histoire de *La ronde de nuit* se déroule à Paris tandis que celle de *Villa triste* prend place dans une ville de province non déterminée avec précision dans la région de Haute- Savoie.

Il est très important d'indiquer la situation vécue à Paris et à cette ville mystérieuse de province puisque le comportement des personnages sera conditionné par les circonstances imposées soit par l'Occupation allemande,

soit par la guerre d'Algérie.

Paris, pendant l'Occupation, apparaît comme une ville dévastée par la guerre où, face à la famine dominante, les gens n'ont que de maigres cartes de rationnement. Par conséquent, le marché noir s'impose comme la seule issue, mais tout le monde n'y a pas accès: seulement ceux qui produisent des objets immédiatement utilisables pouvant être troqués, ou ceux qui ont de l'argent pour acheter ce dont ils ont besoin.

Le marché noir accentue fortement les disparités sociales car les gens qui le font s'enrichissent énormément et détiennent d'une certaine façon le pouvoir. En outre, l'Occupation divise la ville en deux : d'une part le Paris des occupants et des collaborateurs qui, capables de s'approprier des bâtiments et des objets des autres grâce aux permis de police, s'érigent en maîtres de la ville; et d'autre part celui des résistants, véritables personnages de la nuit tâchant toujours d'introduire quelqu'un de compétent et de courageux dans leurs colonnes.

Les opérations d'espionnage et de persécution de part et d'autre se produisent dans les cafés, dans les rues de Paris ; les tortures et les assassinats des résistants se passent dans les caves des immeubles tandis que dans les étages supérieurs ont lieu les fêtes (les orgies) des collabos et des occupants.

La ville de Haute-Savoie regroupe une quantité de personnes riches ou qui semblent l'être. Leur souci principal consiste à trouver une activité plaisante pour passer le temps. Ces personnages adorent se promener la nuit en bateau, parcourir les rues de la ville, aller manger dans des restaurants, lire des revues mondaines, participer à des concours de beauté et d'élégance car ils sont surtout voués à l'oisiveté.

L'abondance, l'hypocrisie, l'apparence, voire la débauche sont les traits constitutifs d'une société qui s'est exilée du reste du monde et de la réalité.

Pour ces gens qui habitent en province, la ville de Paris s'avère lointaine, ne faisant partie que d'un souvenir; dans le cas du protagoniste de *Villa triste*, ce souvenir se rattache directement à son père et à sa famille.

Ce personnage se fait appeler Victor Chmara; il a 18 ans et il ne veut

perdre ni sa jeunesse ni sa vie dans la guerre.

Ce «cœur inquiet» a peur et il a hâte d'échapper au conflit; il veut se cacher mais aucun endroit ne lui apporte la sécurité dont il a besoin pour continuer à vivre. Dans l'espoir de trouver un coin à l'abri du danger, il change toujours de place.

Pendant, il considère chaque chambre, chaque hôtel et chaque lieu comme un refuge provisoire de sorte qu'il est toujours prêt à repartir. Il attend «l'événement» qui va détruire le calme apparent dont il jouit à un moment déterminé et qui va déclencher un nouveau déménagement et par conséquent, de nouvelles situations.

«Les valises, je les ai poussées moi-même au fond de la salle de bains, sans les ouvrir car il faut être prêt à partir d'un instant à l'autre (...).»¹

C'est ainsi que Chmara change Paris, devenu symbole du danger et de la catastrophe imminente, pour la Haute-Savoie, une région qui –le cas échéant– lui permettrait d'accéder facilement en Suisse, pays qui le rassure.

Le choix d'une ville de province n'est pas innocent: d'une part, elle est tout près de la Suisse, il suffit de traverser le lac pour y parvenir; d'autre part, il lui faut un endroit qui se trouve aux antipodes de Paris.

Voilà pourquoi Victor Chmara, renonçant à la guerre, embrasse une «oasis de vacances», où l'oubli du présent est possible parmi les estivants riches et distingués, le luxe et le «charme factice».

Cet endroit sert de cachette non seulement à Victor Chmara mais à bien d'autres personnes ayant tous en commun un passé trouble où il y a des blancs, des mensonges, des secrets à cacher...

Peu importe si Yvonne est actrice et si elle a tourné un film, si René Meinthe est un médecin honnête, si Victor Chmara est un comte et sa famille

1. MODIANO, Patrick. *Villa Triste*, France, Gallimard, 1998, collection Folio, p. 64. Le sigle VT désigne ce roman.

est d'origine russe. Toutes ces personnalités obscures à l'identité sombre trouvent un espace dans cette ville frontalière au milieu d'une société en crise et sans valeurs.

C'est la négation de la réalité, la fuite du présent. Tous échappent à quelque chose, tous portent un masque et jouent un rôle.

Chmara, un personnage surtout triste, pessimiste et qui «ne se souvient plus des événements heureux», tâche de voyager vers le passé afin de reconstruire et d'actualiser des situations concernant son père mais c'est un effort vain.

De ce père, présent d'une façon plus ou moins inconsciente dans tous les romans de Modiano, notre héros ne s'en souvient pas trop. Il y a un trou dans sa mémoire qu'il ne tient pas à boucher.

En ce qui concerne le personnage principal de *La ronde de nuit*, Modiano ne le baptise qu'au moment où il s'intègre d'abord à la Gestapo française, puis à la Résistance. Les premiers le nomment «Swing Troubadour»; les autres, «La Princesse de Lamballe».

A la différence de Victor Chmara —qui par crainte de se découvrir plongé dans la guerre décide de quitter Paris et de s'installer dans une ville en Haute-Savoie-, «Swing Troubadour» ne quitte pas Paris, même si la guerre le touche de près. Il se laisse aller, il n'offre le moindre refus aux exigences que tantôt la Gestapo, tantôt la Résistance lui imposent.

Ainsi, en parlant de sa mère, il déclare :

*«J'aurais pu l'accompagner en Suisse mais j'étais resté ici par paresse ou indifférence. J'ai déjà dit que je me souciais peu du sort du monde. Le mien non plus ne me passionnait pas outre mesure. Il suffisait de se laisser porter par le courant».*²

2. MODIANO, Patrick. *La ronde de nuit*, France, Gallimard, 1999, collection Folio, p. 108. Le sigle RN désigne ce roman.

Les nazis sont à l'assaut et ce jeune homme possède toutes les conditions requises pour s'introduire dans le réseau ennemi et livrer ses membres.

Devenu participant actif de la Résistance, il est appelé à lutter contre les occupants.

Ce double jeu entraîne chez le personnage un état d'esprit particulier, car pencher pour l'un des deux côtés signifie trahir l'autre et en l'occurrence, se trahir lui-même.

«Pas assez de force d'âme pour me ranger du côté des héros. Trop de nonchalance et de distraction pour faire un vrai salaud. Par contre, de la souplesse, le goût du mouvement et une évidente gentillesse» (RN, p. 41)

La force d'âme qui lui fait défaut et qui lui permettrait de choisir entre les «bôches» et les résistants, il ne la trouve qu'à la fin du roman lorsqu'il décide, en premier lieu, de mener à bout l'attentat contre la Gestapo, ordonné par la Résistance et, en deuxième lieu, d'accomplir la mission confiée par les collabos: livrer celui qui, à travers les récits de «Swing Troubadour» apparaît comme le chef du réseau; c'est-à-dire, une partie de lui-même, «La Princesse de Lamballe».

Une espèce de folie s'empare de notre personnage dans une ville qui sent la pourriture de la guerre, et qui constitue le plus fidèle reflet de son état d'esprit: le calme et le désert extérieur déguisent le tourbillon de l'ombre et de la nuit.

De même que Chmara, il a très peur, peur des maffias. Il devient leur victime puisque s'il les mécontente, ils le liquident.

«Swing Troubadour» a pleine conscience de toutes les choses mauvaises qu'il fait, il sait qu'un jour ou l'autre l'ordre sera rétabli de sorte qu'il sera puni.

Ces deux entités au début distinctes –«Swing Troubadour» et «La Princesse de Lamballe»- ne peuvent pas échapper à leur réalité. Le personnage qui les englobe est incapable de maintenir toujours la frontière entre la Résistance et la Gestapo, entre «La Princesse de Lamballe» et «Swing Troubadour»

«A ce jeu-là, on finit par se perdre soi-même. De toute fa-

çon, je n'ai jamais su qui j'étais.» (RN, p.153)

Les contours des identités continuent à s'évanouir, ainsi se sent-il perdu dans cette ville qu'il aime et qui le retient comme une araignée dans sa toile.

«Je l'aimais, cette ville. Mon terroir. Mon enfer. Ma vieille maîtresse trop fardée.» (RN, p.151)

Dans les deux romans, le rapport entre le personnage principal et d'autres bien définis est assez curieux.

Un point de contact entre Victor Chmara et «Swing Troubadour»/ « La Princesse de Lamballe» est l'exigence de ne jamais être seuls. La solitude, l'abandon et l'oubli représentent des sentiments qui leur causent un grand malaise. Une façon d'échapper à cette sensation consiste à s'approcher des gens qui croisent leurs chemins et qui les aident à surmonter leur peur. C'est ainsi que les héros s'introduisent dans les groupes, très souvent présents dans les romans de Modiano.

Toujours en Haute-Savoie, Victor Chmara fréquente donc, dans son cercle restreint, Yvonne Jacquet et René Meinthe; et d'une façon plus générale, beaucoup d'autres personnes n'ayant aucun lien étroit avec lui.

A Paris, le personnage de *La ronde de nuit* s'attache -en plus de la Gestapo et de la Résistance, deux blocs précis et opposés- à deux êtres d'après lui inexistants: un gros costaud appelé Coco Lacour et une petite fille ou une vieille fille nommée Esmeralda.

Tous -Yvonne Jacquet, René Meinthe, Coco Lacour et Esmeralda dans la fiction- de même que le frère de Patrick Modiano, Rudy, et que son père dans la vie réelle, disparaissent à différents moments de l'histoire et de la vie.

S'il ne peut pas les retenir en chair et en os, il le fait dans ses souvenirs. Aussi, la réalité se fond-elle avec la fiction et nous trouvons chez certains personnages les traces du père absent et du frère mort. Pourquoi alors, «Swing Troubadour», en ange gardien -et comme devraient l'être un père dévoué ou un

frère aîné- éprouve-t-il , le plus souvent, ce profond sentiment de protection, de pitié et d'amour envers Coco Lacour et Esmeralda?

Ils constituent l'oasis au milieu de tant de malheur.

«Il y a des êtres mystérieux –toujours les mêmes qui se tiennent en sentinelles à chaque carrefour de notre vie.»
(VT, p. 63)

Pour conclure, nous pouvons établir une opposition entre la grande ville, la province et ce qu'elles représentent pour les personnages modianesques.

Paris concentre tous les sentiments qui renvoient à la misère humaine et permet aux criminels de devenir les rois d'une époque, «la période trouble».

«La Princesse de Lamballe» sera la victime de ces criminels et de lui-même. Paris, ville mortelle, c'est sa prison, sa torture et sa condamnation à mort.

«La chasse à courre commence. (...)

On dirait un cortège funèbre. (...)

Quand décideraient-ils de m'assassiner?» (RN, p. 148-150)

La Haute-Savoie, pays d'exilés, rassemble toute une société gouvernée par la frivolité, l'éphémère et la détente . De ce fait, Victor Chmara, René Meinthe et Yvonne Jacquet deviennent «les rois d'un jour», celui où ils remportent la Coupe Houligant à l'occasion d'un concours qui récompense «la beauté et l'élégance».

Dans les deux romans, le rêve d'un passé ou d'un avenir dans une ville de province est toujours présent en tant que souhait de bonheur. L'équilibre, le repos et le bien-être que le personnage modianesque ne trouve nulle part, il compte les atteindre dans la ville de province.

Pour Victor Chmara, les sentiments de sécurité et de calme, attachés à la province demeurent soit au passé et en province, là où l'on nourrit ses racines:

«Et c'était pourtant la seule chose qui manquait à mon

bonheur: le récit d'une enfance et d'une adolescence passées dans une ville de province.»

(VT, p.131) soit à l'avenir:

«(...) je ne m'imaginai plus avec Yvonne en Amérique, mais dans une petite ville de province qui ressemblait à Bayonne.»

(VT, p. 203)

D'ailleurs, la valise oubliée à la gare, annonce peut-être le retour du personnage douze ans plus tard. Malgré la frivolité et le « charme factice », les moments heureux vécus à côté d'Yvonne sont beaucoup plus profonds, ce qui détermine ce nouveau voyage en Haute-Savoie.

Pour «Swing Troubadour» / «La Princesse de Lamballe», il est déjà tard. Il veut être «*BARMAN dans une auberge des environs de Paris*» (RN, p. 73), ou bien:

«(...) finir ses jours dans une petite ville de province. Trouver le calme et le silence après des années de tumulte, vertiges, mirages, tourbillons éperdus.» (RN, p. 135)

Il rêve d'un avenir en province qu'il ne parviendra pas à connaître parce que le long voyage à travers Paris débouchera dans la mort.

Bibliographie

Laurent, Thierry. *L'oeuvre de Patrick Modiano. Une autofiction*, France, Presses Universitaires de Lyon, 1997.

Modiano, Patrick. *Villa Triste*, France, Gallimard, 1998, Collection Folio.

Modiano, Patrick. *La ronde de nuit*, France, Gallimard, 1999, Collection Folio.

Moreau, Pierina Lidia. «Paris sous l'Occupation, dans le roman» in *Actas IX Jornadas Nacionales de Literatura Francesa*, 15 al 18 de mayo de 1996, Corrientes.

Nettelbeck, Colin W. Et Hueston, Penelope A. *Patrick Modiano pièces d'identité Ecrire l'entretemps*, Paris, Lettres Modernes, 1986.

París en Nadja¹ de André Breton

Olga Steimberg de Kaplan

Universidad Nacional de Tucumán

El surrealismo, movimiento de vanguardia de enorme gravitación en su época y en la estética posterior de distintos países de Europa y también de EE.UU. y de Hispanoamérica, se ubica en las antípodas de la literatura convencional. La búsqueda incesante que lo orienta valora el mecanismo ciego que crea y destruye sin conciencia, atendiendo solamente a la instantaneidad. En la constante guerra contra las costumbres burguesas, los guía la prisa sin objetivo preciso, la aniquilación sin razón, el misterio, la violencia, los poderes oscuros. Influenciados por el cine, desafían los muros, la gravedad, incluso la muerte. La mujer ideal es muchas veces una vampiresa, o una asesina; los inspiran las palabras de Charles Baudelaire: "*La mujer es el ser que proyecta la sombra más admirable de la más admirable luz de nuestros sueños*", que aparecen como encabezado en el primer número de *La Révolution Surréaliste*.

André Breton (1896-1966) se inscribe en esta línea. En su afán por superar la transparencia de la mente consciente, busca incesantemente lo nuevo, esforzándose por incorporar las posibilidades del subconsciente, dejando de

1. André Bretón, *Nadja*, Cátedra, Letras Universales, Madrid, 1997. En adelante, las citas se harán de la siguiente manera: N y número de página entre paréntesis.

lado todo aparato lógico y convencional en la escritura. Las exploraciones que realizaba, tanto en sus textos como en su vida, estaban acompañadas por el enérgico rechazo a "crear una literatura" en el sentido convencional del término, y por la oposición a lo que llamaba una "literatura psicológica con fabulaciones novelescas" (N, pág. 102).

Sus primeras experiencias fueron recogidas en *Los campos magnéticos* (1920), que escribe con Philippe Soupault, y en otras publicaciones posteriores, como *Claro de tierra* (1923) y *Los pasos perdidos* (1924). Es la época de la ruptura con *Dada* y la aparición de la revista *La Revolución Surrealista*, además de nuevos manifiestos.

En 1928, época especial en su vida y en el desarrollo del movimiento surrealista, Breton publica *Nadja*, verdadero documento de la forma en que Breton plasma en la creación los principios teóricos del surrealismo, y rico campo para el análisis. Breton redacta el texto entre agosto de 1927 y diciembre del mismo año "...seguramente a partir de apuntes tomados con anterioridad" nos dice en la Introducción. La primera parte se publica en otoño, en el número 13 del *Commerce*. En setiembre, Breton trabaja en las ilustraciones, que considera muy importantes. La tercera parte la compone en diciembre de ese mismo año, después de un intervalo en el que conoce a un nuevo amor, Suzanne Muzard, a quien está dedicada. La obra aparece editada por Gallimard en mayo de 1928, el mismo año en que publica otro texto: *El Surrealismo y la pintura*.

Las dos primeras partes de la novela recuperan el pasado en una amplia analepsis que abarca el período 1916 - 1927. En la 1ª, están los episodios referidos a la ciudad de Nantes; la 2da. narra los encuentros con Nadja, en París. En la 3ª parte, el tiempo de la narración coincide con el presente real, y el escritor parece haber considerado las dos primeras como una introducción necesaria a esta última.

En el relato de la relación Nadja-narrador es especialmente interesante el tema del espacio, reforzado por ilustraciones que refieren a los personajes, lugares u objetos, imbuidos de un significado alegórico, simbólico o metonímico, según cada caso. Varios elementos, que van desde el título de la novela a la misteriosa protagonista que lleva el mismo nombre, la narración en primera

persona y el relato de la relación pasional del narrador con Nadja-Léona, son claves para lo que entenderíamos como una novela autobiográfica-sentimental. Incluso sabemos que Léona existió realmente y que su nombre completo fue Léona Camille Ghislaine D. Es decir, se trataría del análisis del narrador, que vuelve sobre sí mismo, sobre sus recuerdos y utiliza para ello asociaciones libres, reflexiones, visiones del pasado, desde una perspectiva autobiográfica, todo esto enmarcado por un ámbito espacial perfectamente determinado.

Sin embargo, una lectura detenida conduce a otras instancias reconocibles en la obra, como se ve en la frase con que comienza la novela:

"¿Quién soy yo?" (p. 95),

y las reflexiones que siguen:

"Espero ... que la presentación de una serie de observaciones de esta índole...será de naturaleza suficiente como para que algunos hombres se lancen a la calle, tras haberles hecho conscientes ... al menos de la grave insuficiencia de cualquier cálculo supuestamente riguroso acerca de sí mismos...El "acontecimiento" con el que cada cual tiene derecho a esperar la revelación del sentido de su propia vida..." (P. 146)

Estas expresiones nos llevan a pensar que se trata de una novela en la que la búsqueda hermenéutica ocupa un lugar importante, en la que el objeto último es el autor mismo en cuanto representativo del Ser.

En efecto, el sueño mayor de los surrealistas es *el Ser*, "conclusivo y cierto como la muerte".² La certeza, lo durable, es la muerte, y éste es el

2. Frederick Brown, en "Creación contra la literatura: Breton y el movimiento surrealista", John K. Simon, *La moderna crítica literaria francesa. De Proust y Valéry al estructuralismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p. 142.

marco en el que se desarrollan los escritos de Breton.

Al final de *Nadja*, por ejemplo, recuerda que mientras manejaba desde Versalles a París, ella pone el pie sobre el suyo en el acelerador, en una invitación a la muerte, a lo Absoluto, a la que él no accede:

*"Quelle épreuve pour l'amour, en effet. Inutile d'ajouter que je n'accédai pas à ce désir. On sait où j'en étais alors...avec Nadja. Je ne lui sais pas moins gré de m' avoir révélé, de façon terriblement saisissante, à quoi une reconnaissance commune de l'amour eût engagés à ce moment."*³

Breton entonces habla de un "acontecimiento" destinado a revelar el sentido de la propia vida, acontecimiento con el que uno puede toparse o no. La búsqueda del sentido de la vida es algo a lo que el hombre debe tender en cada instante. En ese reconocimiento, ocupan un lugar destacado los *lugares*, que cobran de este modo una importancia nueva.

En la novela, los espacios "en los que ocurren las cosas" están circunscriptos a Francia, concretamente a Nantes y París, únicas ciudades "donde puede suceder algo que merece la pena" puntos especiales en la geografía urbana mítica del poeta. (pág. 116)

La esencia del ser y la búsqueda de sí mismo, por un lado; los *espacios que configuran y enmarcan esa búsqueda*, por otro, son los términos dialécticos en base a los cuales se desarrolla la obra. Pero además, Breton pone en juego en el texto innovaciones formales: la historia narrada muestra un entrelazado de relaciones en los planos sintáctico y semántico; las connotaciones se abren en innumerables proyecciones; cada detalle provoca digresiones y asociaciones, se dispara al futuro, reconstruye imágenes del pasado. Lejos de la linealidad lógica del relato clásico, la novela rinde culto a la polivalencia significativa. La ambigüedad se refuerza por las derivaciones del discurso, que hacen difícil

3. *Nadja*, 195

reconocer el tenue hilo conductor que orienta la lectura: reflexiones sobre temas diversos, como los alcances del psicoanálisis, las verdaderas condiciones de la libertad en el hombre, las circunstancias de la escritura de *Nadja*, relaciones breves sobre sus encuentros con colegas, artistas, amigos, referencias a textos anteriores. A ello se suma un tipo de construcción lingüística abigarrada, llena de implicancias, de referencias, de intertextualidades que tornan compleja la comprensión cabal del texto.

El autor dice en el "Proemio, mensaje con retraso", que hay que distinguir el "... relato diario, tan impersonal como pueda serlo" (que es el que él intenta). Y más adelante agrega: "...el tono adoptado por el relato copia al de la observación médica, especialmente a la neuropsiquiátrica, que tiende a conservar los datos...sin apurarse por adornar lo más mínimo el estilo al anotarlo." Y también: "La voluntaria indigencia de una escritura de estas características ha contribuido, sin duda, a la renovación de su audiencia..." (Proemio, 91-93). Subraya, además, su simpatía por los textos que no necesitan explicaciones y su fobia por la literatura psicológica. Sin embargo, la lectura del libro indica que éste no ha sido el objetivo real ni constituye el mérito de la obra.

Los encuentros con *Nadja* son relatados en la segunda parte de la novela, y se suceden a lo largo de trece jornadas en las que la curiosidad, la excitación y el deseo conforman una trama sutil. El primero de ellos es, sin duda, el "acontecimiento" de la vida del narrador y, visto desde el presente del relato, cobra dimensión de "acto" fundamental de su existencia. Esta parte del texto está escrita en forma de diario y sigue un orden cronológico preciso y continuado: desde el 4 al 12 de octubre, aportando la documentación de lo acontecido y los vaivenes de una relación ambigua que irrumpe en su vida.

La mayor parte de los encuentros entre el narrador y *Nadja* tiene lugar en espacios públicos o abiertos. En la versión definitiva del texto, de 1963, disminuyen las alusiones a encuentros en espacios cerrados como la habitación del "Hotel des Arts", en la que ha vivido la joven, de modo que la intimidad entre ambos queda en un plano impreciso. Sólo en una ocasión alude a la soledad en el compartimiento del tren en el que han salido de París. Quizá el objetivo de este predominio de los lugares públicos mencionados haya sido disminuir las

alusiones a lo afectivo, lo sensorial y lo emocional del contacto entre ambos, ya que nos dice que está “afectado por la imposibilidad de amar” y por el sentimiento de culpa. También tiene que ver acaso con el deseo de reducir el carácter episódico del relato y favorecer el alcance interpretativo que da a su novela, en tanto documento experimental.

Breton nos presenta en *Nadja* un París muy bello, un marco que le brinda la atmósfera para una revelación. No se trata del París de los barrios privilegiados por la tradición literaria, ni del París de la muchedumbre que trabaja, atada a las convenciones y a los prejuicios. En *Nadja*, el personaje se pasea al azar, dispuesto al encuentro imprevisto de seres y de cosas que puedan hablar a las zonas oscuras de su inconsciente. No hay límites para esa errancia, porque lo insólito puede manifestarse en cualquier momento: “Mis pasos me llevan” dice Breton en la novela.

La palabra, en *Nadja*, está acompañada y reforzada por lo icónico. Las fotografías insertas en el texto muestran un París curiosamente desierto, en el que todo pareciera estar en espera. Pero no hay “pasos perdidos”; sino lugares predestinados. El narrador nos dice:

“... ignoro por qué me conducen mis pasos allá... y voy casi siempre sin una razón precisa... más que esa oscura seguridad de que “lo que lo que tenga que pasar ocurrirá allí”. (N, 120)

El caminante no se detiene nunca por largo tiempo; no hay interiores sino taxis, hoteles, cafés, lugares siempre marcados por lo efímero. Como en un laberinto, la ciudad posee lugares magnéticos que orientan al caminante. Más de un cuarto de las fotografías que se integran a *Nadja* representan esos lugares, entre ellos le *Marché aux Puces*, en la que aparecen objetos amontonados, a veces mal identificados, dados en bruto a la imaginación del visitante y del lector. Son espacios propicios a los encuentros en apariencia fortuitos, que en realidad ayudan o modifican el destino. Breton los nombra como “azares objetivos”.

A Breton le interesan “las disposiciones del espíritu con respecto a ciertas

cosas...” (N, 100). La vida está dominada por el azar y en éste los lugares ocupan un lugar importante, por eso la llegada a determinados espacios tiene un significado profundo y está acompañada por sensaciones misteriosas. Las fotografías refuerzan la importancia de la imagen, a veces son complementarias y en otros casos, aclaratorias; también distraen, porque refieren a temas diversos, relativos o no a la línea principal de la narración. Aparecen y se mencionan dibujos y pinturas, algunos de reconocidos artistas, como Max Ernst, y otros de la misma Nadja.

El protagonista ve por primera vez a Nadja en una calle determinada de París, cuando él vaga al atardecer, sin rumbo fijo “en dirección a la Ópera”. Ambos entablan una conversación superficial y ella le cuenta sobre la fuerza interior que la ha llevado a París desde su lugar natal, la ciudad de Lille. Alude a la vida que hace y las mentiras a su madre. (N.147). Siguen mientras tanto caminando por las calles, mientras las oficinas y los talleres, cierran sus puertas. El azar los lleva hasta la calle Faubourg-Poissonnière. (p.154).

El diario del narrador consigna las fechas de nuevos encuentros entre él y Nadja en los días que siguen, con itinerarios casuales, que los llevan de un lado al otro de la ciudad. Recorridos sorprendidos, acordes con la máxima aspiración surrealista: *la improvisación, la casualidad, la sorpresa*. En el segundo encuentro, el itinerario será “bajar lentamente hacia las calles Lafayette, el Faubourg Poissonnière, comenzar por volver al mismo lugar en el que estábamos.” (p.158). El 6 de octubre, el encuentro debe concretarse en el café “La Nouvelle France”. Pero sorprendentemente se produce antes, durante el rodeo por los bulevares, camino de la Opera, que el narrador realiza. Otros puntos mencionados son el Teatro de las Artes, la Isla de Saint Louis, la Plaza Dauphine.

Los espacios cobran vida propia, recrean hechos del pasado, reviven los fantasmas de la Historia. Las premoniciones, los recuerdos, contribuyen a crear una atmósfera vaga y misteriosa en la que la lógica se ve empañada por la imaginación, por la magia de otros tiempos, de otros seres “¿Quién era yo? ¿Hace siglos? ¿Y tú? ¿Quién eras tú, entonces?” (N.167). El itinerario se completa con un paseo por el Louvre, un descanso en el jardín de las Tullerías y el regreso por la calle Saint- Honoré, en el café “Dauphin”. Se cierra así un periplo circular.

Nadja, ser desprotegido y mágico, indescifrable, marginal y lleno de atracción, se convierte para el narrador en motivo de angustia existencial, en objeto inalcanzable. Cada encuentro, cada momento de la relación, registra también el lugar en que se concreta: el café, el muelle Malaquais, el restaurante Delaborde, la calle de Seine. El deambular por la ciudad de los días precedentes se complementa con el paseo en tren a las afueras de París que tiene lugar el 12 de octubre. La propuesta es evadirse y buscar diversión tomando el tren en la estación Saint Lazare, dirección Saint Germain. Llegarán así a Vésinet, al bosque, en la noche, para emprender enseguida el regreso a Saint-Germain. (N, 189)

En la novela, las acciones se reducen a ese deambular de los personajes que, siempre en movimiento, relatan sus experiencias, su afán por desentrañar el misterio encerrado en cosas simples de la vida y las expectativas de nuevos encuentros. En la tercera parte, el narrador habla del carácter de la obra, de los extraños acentos que puso en ella (N. 230) y remarca la importancia de los lugares "por los que conduce ese relato", así como la de los documentos fotográficos, que considera insuficientes. Los lugares cobran vida propia, cambian, renacen y mueren, transformando la ciudad que, humanizada, huye del narrador.

Espacio capaz de todas las pasiones, que acompaña o abandona, que se prolonga y delimita, el París de Breton es una presencia transfiguradora y mítica, un espacio sagrado, digno marco para las experiencias mágicas en la vida del poeta, para el acontecimiento que el artista ha registrado en este libro sorprendente, renovador, anticipatorio.

Bibliografía

Breton, André, *Nadja*, Editorial Cátedra S. A., Madrid, 1997.

Simon, John K., *La moderna crítica literaria francesa. De Proust y Valéry al estructuralismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984.

Magazine Littéraire, París, France, *André Breton*, No. 254, Mai 1988

3. Le monde classique *(El mundo clásico)*

Despellejando la Verbocination Latiale. Pantagruel, VI

Susana Artal

*Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado
Alonso". Universidad de Buenos Aires*

Luego de su infructuoso recorrido de las universidades francesas y antes de visitar la Biblioteca de l'Abbaye de Saint-Victor, Pantagruel, ya a punto de dirigirse a París, tiene un singular encuentro con un estudiante limusino, "écorcheur de latin". Una primera y rápida lectura del capítulo podría inducir a la conclusión de que se trata de un episodio aislado, casi un pequeño incidente cómico más dentro del libro: lo que se narra es apenas un encuentro fugaz, el estudiante limusino se limita a entrar y salir de escena sin dejar traza en el relato. Creo que esa conclusión sería por cierto apresurada y errónea.

En cuanto reflexionamos un poco más atentamente, tratando de detenernos en los lazos y remisiones que cohesionan internamente el *Pantagruel*, comenzaremos a observar similitudes y paralelos entre el episodio del estudiante y otros pasajes de la obra de Rabelais, que nos dan la pauta de que el capítulo debe ser leído en un contexto mayor. El análisis del texto –que de alguna manera hace *pendant* a la embajada de sorbonardos encabezada por Maître Janotus deus Bragmardo en *Gargantua*, XVII-XX– ofrece un ángulo privilegiado para reexaminar cómo Rabelais ficcionaliza y traduce, en clave de humor, algunas de sus más profundas preocupaciones.

1. Dos encuentros en el camino

Dentro del *Pantagruel*, la secuencia del limusino tiene una evidente relación con otra en que también se narra un encuentro, esta vez crucial no solo para ese libro sino para el conjunto de la ficción rabelaisiana: el de Pantagruel con Panurge, “a quien amó toda su vida”. Veamos, en primer lugar, los inicios de ambos capítulos:

Quelque jour, je ne sçay quand, Pantagruel se pourmenoit après soupper avecques ses compaignons par la porte dont l'on va à Paris. Là rencontra un escholier tout jolliet qui venoit par icelluy chemin; et, après qu'ilz se furentaluez, luy demanda: «Mon amy, dont viens-tu à ceste heure?» (235).¹

Un jour Pantagruel es pourmenant hors la ville vers l'abbaye Saint Antoine, devisant et philosophant avecques ses gens et aucuns escoliers, rencontra un homme beau de stature et élégant en tous linéamens du corps, mais pitoyablement navré en divers lieux et tant mal en ordre qu'il sembloit estre eschappé ès chiens, ou mieulx ressembloit un cueilleur de pommes du país du Perche. (249)

Basta una lectura superficial para notar las semejanzas. Las circunstancias en que se producen los dos encuentros son casi idénticas: Pantagruel se pasea rodeado de compañeros en los límites de una ciudad (Orléans en un caso, París en el otro), la situación temporal es indefinida (*quelque jour / un jour*), el recién llegado tiene aspecto agradable (*tout jolliet / beau de stature et élégant...*). Inclusive el léxico empleado se reitera sospechosamente en ambos inicios. Los

1. Todas las citas de Rabelais en este trabajo corresponden a la edición de Demerson, por lo que solo se indicará la paginación entre paréntesis. Los destacados son míos.

paralelos son pues tan manifiestos que, si no conociéramos al autor de estos pasajes –y en especial, su desbordante creatividad–, podríamos pensar que comenzar dos capítulos de manera tan parecida evidencia falta de imaginación. Bien sabemos que no es el caso de Maître François y por eso, deberemos más bien reflexionar en el significado de tan marcadas remisiones.

Los puntos de contacto no se limitan a los párrafos iniciales que citamos. Muy por el contrario, si consideramos las estructuras de los textos, observaremos que los paralelos se acentúan. Tanto uno como el otro están articulados sobre la base de un diálogo y esa estructura –más expandida en el capítulo IX, donde la cantidad de réplicas es mayor– imprime en los dos capítulos un sello dramático (no es difícil imaginarlos como escenas teatrales). En los dos diálogos, el gigante pregunta y el recién llegado responde de manera tal que Pantagruel no comprende, recurre a sus compañeros y vuelve a preguntar. La dificultad para comprender las réplicas del estudiante y las de Panurge, que el lector comparte con Pantagruel y sus acompañantes, reside en el (los) lenguaje (s) empleado (s), justamente el elemento que vertebra la comicidad de las secuencias.

En el marco de tantas semejanzas, naturalmente, cualquier diferencia sobresale de manera más nítida y evidente. Esas diferencias, en los capítulos que estamos comentando, están concentradas en el plano de la historia pues, pese a los parecidos de las situaciones, las reacciones de Pantagruel son muy distintas. François Rigolot (1972, 37) ha señalado que ante el limusino, el gigante se deshumaniza y retoma su naturaleza mítica, mientras que ante Panurge, recobra su talla humana:

Le même jeu linguistique donne lieu à des avatars différents. En face du pédant, Pantagruel redevient curieusement le petit diable des Mystères qui «fait les gorges seiches»; il se déshumanise pour reprendre sa nature mythique. Au contraire, amusé par la faconde de Panurge, il choisit d'être l'ami généreux et indulgent; il retrouve sa taille humaine.

Pese a que coincido en lo esencial de este comentario, no puedo dejar de señalar

dos divergencias. Por un lado, que en el capítulo VI, la naturaleza mítica de Pantagruel no solo se manifiesta a través de los atributos propios del diablillo medieval (como demuestra la sed que aquejará al limusino *a posteriori*) sino, en primer lugar, a través de sus atributos gigantescos (como demuestra el miedo que provoca en su interlocutor). Por otra parte, que el juego lingüístico no es exactamente el mismo en ambos capítulos y que, tal vez, justamente a raíz de las similitudes en las situaciones de comunicación (o de incomunicación), las diferencias sean muy significativas, como veremos más adelante.

En todo caso, es indudable que el desenlace de las secuencias y la respuesta de Pantagruel son exactamente opuestos: mientras que las palabras del estudiante van enfureciendo al gigante al punto de que termina por tomar a su interlocutor del cuello y amenazar con despellejarlo, las réplicas de Panurge lo mueven a esforzarse por comprenderlo y terminar por proponerle “un nouveau pair d’amitié telle que feut entre Énée et Achates” (255).

Tan distintos resultados ante situaciones que parecían tan semejantes llevan a recordar una vez más las palabras del prólogo del *Gargantua*, que convocan al lector a “rompre l’os et sugger la sustantifique mouelle” (39) en búsqueda de una explicación. Y creo que para hallarla deberemos, como Pantagruel, escuchar atentamente las respuestas de sus interlocutores.

2. Locupléfant de la redundance latinicome

Sabemos perfectamente que tomar prestada materia de otros libros para alimentar los propios era un procedimiento absolutamente frecuente en la literatura del Renacimiento y que Rabelais en particular lo empleó con verdadera maestría al recrear varios episodios de las *Grandes Croniques*.² El capítulo del estudiante

2. El título completo de esta obra (una de las siete crónicas gargantuinas conservadas) es *Les grandes et inestimables Croniques: du grant et enorme geant Gargantua: Contenant sa genealogie, La grandeur et force de son corps. Aussi les merueilleux faitcz darmes qu’il fist pour le Roy Artus, comme verrez cy apres. Imprimé nouvellement. 1532*. Existe una edición contemporánea de las crónicas, a cargo de C. Lauvergnat, G. Demerson y M. Huchon:

limusino tiene una fuente perfectamente identificada: el *Champfleury* de Geoffroy de Tory (1529), del que –según Marc Berlioz (1979, 50)– Maître François habría llegado incluso a reproducir textualmente una frase completa.³ En todo caso, el propósito inmediato de Rabelais es claro: satirizar la moda, difundida entre los estudiantes parisinos de la época, de emplear palabras latinas afrancesadas en la conversación corriente. Veamos, por ejemplo, la primera parte de la respuesta del limusino a la pregunta de en qué pasan su tiempo los estudiantes parisinos:

Nous transtretons la Sequane au dilicule et crépuscule; nous déambulons par les compites et quadrivies de l'urbe; nous despumons la verbocination latiale et, comme verisimiles amorabonds, captons la bénévolence de l'omnijuge, omniforme et omnigène sexe féminin. (235)

No es difícil, aun para el más mediocre latinista, reconocer el arsenal lingüístico del presuntuoso limusino: su léxico rimbombante resulta de añadir desinencias francesas a palabras latinas. Así, por ejemplo, una palabra como *transtrétons* surge de colocar la desinencia *-ons*, propia de la 1ª persona plural del presente indicativo de los verbos franceses, al verbo latino *transtreto*, *avi*, *atum* (atravesar); *compites*, *quadrivies* y *urbe*, de colocar a las palabras latinas *compita-orum*, *quadrivium-i* y *urbs-urbis*, desinencias comunes a los sustantivos franceses. La sintaxis de las oraciones, el empleo de preposiciones, nexos y pronombres personales nada tienen que ver con el latín sino que son los normales en francés. La jerga del limusino es un híbrido pomposo, que Rabelais salpimenta con algunas sabrosas aliteraciones como la proliferación de terminaciones *-ule* (*Mulle*, *spatules*, *minituile*, *facultatule*) pero, sobre todo –y más maliciosamente, si recordamos el efecto fisiológico que el miedo al gigante producirá en el personaje⁴

Chroniques Gargantuaïnes, Droz, Genève, 1988.

3. En el pasaje que citamos más abajo, desde "nous despumons" hasta "sexe féminin".

4. "Et ainsi [Pantagruel] le laissa, car le pauvre Lymosin conchioit toutes ses chausses, qui estoient faictes à queheue de merluz et non à pleins fons [...]" (237)

-cule (*dillicule, crépuscule, diecules, sacrificules, précules, unguicule, locules, cuticule, vernacule*).

La armadura verbal que el estudiante ostenta orgullosamente no es pues más que el resultado de aplicar, sobre lo que él llama despreciativamente “nostre vernacule Gallicque”, el dudoso ornamento de una delgada capa de barniz latino. En la defensa que el limusino hace de su “esforzada” empresa lingüística, queda clara la superficialidad del procedimiento:

«Signor Missayre, mon génie n'est point apte naté à ce que dict ce flagitiose nébulon pour escorier la cuticule de nostre vernacule Gallicque; mais viceversement je gnave opere, et par veles et rames je me enite de le locupleter de la redundance latincome. (237)⁵

Sin duda, en la elección de la palabra *cuticule*, debe de haber pesado el juego aliterativo que ya señalé con las terminaciones -ule / -cule, intensificado además en este caso por la cercanía de *vernacule*. Pero por su significado, *cuticule* también se integra en un conjunto de referencias que apuntan a subrayar la superficialidad de las operaciones del limusino. La palabra *redundance* significa abundancia, pero añade el matiz de algo excesivo, superfluo. El sonoro adjetivo *latincome* (que, según apunta Saulnier en el Index Verborum de su edición de *Pantagruel* (231), juega con la expresión *Gallia comata*) termina de definir la cuestión: aquello con lo que se pretende enriquecer la lengua vernácula es solo una cabellera latina. Lejos de rebatir, como se proponía, la explicación del compañero de Pantagruel (“il ne faict que escorcher le latin et cuide ainsi pindariser”, 236), el discurso del limusino confirma que su jerga no es más que una peluca verbal.

5. Para mayor comodidad, intento una traducción: “Señor, mi señor, mi ingenio no es capaz por naturaleza de hacer lo que dicé ese granuja difamador y escoriar la cutícula de nuestro vernáculo Gálico, sino que al contrario, opero diligentemente, y a vela y a remo, me esfuerzo en enriquecerlo con la redundancia latincoma.”

Nada más distante de la concepción de los humanistas, que cultivan las lenguas clásicas en tanto vías de comunicación, de acceso o transmisión, de la cultura clásica, justamente el propósito con el que Gargantua aconseja a su hijo estudiarlas en la célebre carta del capítulo VIII de *Pantagruel*, donde se comienza a delinear el ambicioso programa de estudios desarrollado en el *Gargantua*. Desgajada de esas profundas raíces, la peluca verbal del limusino, frágil postizo, se quiebra con toda facilidad ante la ira del gigante, que retrotrae al presuntuoso a su *patois*, la lengua de su "pays de vache":

*«Vée dicou, gentllastre! Ho! Sainct Marsault adjouda my!
Hau, hau, laissas à quau, au nom de Díous, et ne me toquas
grou!» (237)⁶*

3. Debajo de la peluca

Ahora bien, más allá de lo pintoresco que nos resulte la manera de hablar del estudiante y el ridículo en que cae al final del episodio, queda pendiente una pregunta: ¿por qué Pantagruel se enfurece con él y no con Panurge, que antes de dignarse a contestarle en francés, su "langue naturelle et maternelle", se dirige a él en trece lenguas diferentes? El efecto de sorpresa e incomprensión ante las palabras del recién llegado, que experimentamos los lectores junto con el gigante, es similar en los dos capítulos y se acrecienta inclusive en el IX por los cambios idiomáticos. No obstante, como señalé al principio de este trabajo, esa dificultad, lejos de enojar a Pantagruel, incrementa su interés por conocer a Panurge, comprender lo que dice y ayudarlo.

Creo que para tratar de entender el efecto opuesto de los dos personajes deberemos detenernos más cuidadosamente en los elementos que, en medio de tantos paralelos, los diferencian. Y en ese sentido, un buen parámetro es el último pedido de ayuda que Panurge formula, antes de expresarse en francés y

6. "¡Eh, digo, hidalguero! Oh, San Marcial, ¡ayúdame! ¡Ay, ay, dejadme, en nombre de Dios, y no me toquéis!"

luego de haberlo hecho en alemán, italiano, escocés, vasco, holandés, español, danés, hebreo, griego y tres lenguas imaginarias.⁷ Esto porque ese último idioma extranjero al que Panurge recurre es el latín, es decir, la lengua que el limusino despelleja. Escuchémoslo:

*Jam toties vos, per sacra, perque deos deasque omnis
obtestatus sum, ut, si qua vos pietas permovet, egestatem
meam solaremini, nec hilum proficio clamans et ejulans.
Sinite, quaeso, sinite viri impij, quo me facta vocant abire,
nec ultra vanis vestris interpellationibus obtundatis,
memores veteris illius adagij, quo venter famelicus auriculis
carere dicitur. (255)⁸*

Como la cita muestra, si cuesta entender estas palabras, la deficiencia lingüística no se le puede achacar al emisor sino, eventualmente, al receptor. Panurge no solo no depelleja el latín sino que lo maneja perfectamente. Por otro lado, así como no maltrata el latín, tampoco desprecia su lengua vernácula, lejos de ello, a la pregunta de si habla francés, responde: "Si faictz, très bien, Seigneur [...], Dieu mercy. C'est ma langue naturelle et maternelle [...]" (255). Esto permite comprender fácilmente por qué, al comenzar este trabajo, sostuve que el juego lingüístico no es el mismo en los dos episodios. Lo que sorprende y desconcierta en el capítulo IX no es, como ocurría en el VI, la desfiguración o el propósito de disfrazar una lengua sino la deliberada exhibición de las extraordinarias dotes verbales que caracterizarán a Panurge a lo largo de toda la obra. El personaje no está tratando de aparentar un conocimiento que no posee sino que lo está

7. Las lenguas de Panurge han sido estudiadas y descifradas por Emile Pons (1931).

8. "Ya os he conjurado, por todo lo sagrado y por todos los dioses y diosas, a que, si alguna piedad os conmueve, aliviéis mi miseria, pero ningún provecho obtengo gritando y lamentándome. Dejadme pues, os ruego, dejadme, hombres impíos, ir donde los hados me llaman y no me fatiguéis más con vuestras vanas Interpelaciones, acordáos del viejo adagio: vientre famélico no tiene oídos." (Trad. mía)

mostrando en acción. En síntesis, Panurge tiene de qué jactarse justamente en el terreno en que la presuntuosidad del limusino carece de todo sustento.

Pero la diferencia va más allá de una simple constatación de habilidades lingüísticas. Al oponer las figuras del estudiante limusino y de Panurge, Rabelais está planteando, no mediante una exposición teórica, sino a través de la ficción y del humor, que como en toda conducta social, en la actitud ante el lenguaje está implicada una dimensión ética. El enmascaramiento verbal del limusino, sustentado en los aspectos más formales y superficiales de la lengua, es una manifestación más de la misma actitud de impostura que preside sus actos y que lo lleva, por ejemplo, a confundir la religiosidad con el cumplimiento de los ritos y los aspectos más externos del culto, tal como se muestra con toda claridad cuando, al preguntarle Pantagruel si es un herético, responde:

*—Seignor, non [...] car libentissiment dès ce qu'il illucesce
quelque minutule lesche du jour. je démigre en quelc'un de
ces tant bien architectez moustiers, et là me irrorant de belle
eaue lustrale, grignotte d'un trançon de quelque missicque
précation de nos sacrificules, et, submirmillant mes préculas
horaires, élue et absterge mon anime de ses iniquamens
nocturnes. Je révère les Olimpicoles. Je vénère latrialemente
le supernel Astripotent. Je dilige et rédame mes proximes.
Je serve les prescriptz Décalogiques, et, selon la facultatule
de mes vires, n'en discède le late unguicule. (236)⁹*

-
9. Oh no, señor, que muy gustoso, desde que brilla el primer y diminuto pedacito del día, me voy a alguno de esos monasterios tan bien contruidos, y allí, humedeciéndome con la excelente agua purificadora (santiguándome con agua bendita), mastico algún pedazo (rezo un trozo) de cualquiera de las oraciones del sacrificio de la misa, y así, diciendo en voz baja mis plegarias según las horas (litúrgicas), limpio y lavo mi alma de sus suciedades nocturnas. En verdad que reverencio a los habitantes del Olimpo (del Cielo), venero con adoración al supremo Señor de los Astros (Dios), estimo y amo constantemente a mis prójimos sigo los mandamientos del decálogo (los diez mandamientos) y en la pequeña medida de mis fuerzas no me aparto de ellos el ancho de una uña! (Trad. de Juan Barja, 224)

Tanto el estudiante como Panurge poseen los rasgos propios de los personajes que, en líneas generales, podríamos llamar pícaros: los dos son vagabundos, amigos de amoríos y tabernas, siempre al acecho del dinero de otros. Al resultar castigado uno y premlado el otro, se hace evidente que el problema ético que Rabelais ficcionaliza no reside en esos aspectos de la conducta concreta, que ambos personajes comparten, sino en lo que los diferencia. A la voluntad del estudiante de enmascarar -en las palabras y en los actos- su naturaleza, se opone la elección de Panurge: mostrarse, en ambos planos, tal cual es. En efecto, así como ha exhibido en el capítulo IX sus destrezas verbales, Panurge también exhibirá sus costumbres, astucias y tretas a lo largo de los capítulos XIV a XXII de *Pantagruel*. A la inversa, el limusino pretende hacer pasar sus "iniquitaments" bajo la capa de la beatería, del mismo modo como trata de ocultar su *patois* debajo de la vana petulancia de su peluca latina.

Bibliografía

Berlioz, Marc. 1979. *Rabelais restitué. I. Pantagruel*, Paris, Didier Érudition.

Pons, Émile. 1931. "Les jargons de Panurge dans Rabelais", *Revue de littérature comparée*, XI, 185-218.

Rabelais, François. 1965. *Pantagruel*, ed. de V.L. Saulnier, Genève, Droz.

1973. *Œuvres Complètes* de Guy Demerson, Paris, Seuil
1989. *Pantagruel*, traducción de Juan Barja, Madrid, Akal.

Rigolot, François. 1972. *Les langages de Rabelais, Études Rabelaisiennes X*, Genève, Droz.

Autobiografía y mito clásico en Les Mots de Sartre

Estela Biarduni

Universidad Nacional de La Plata, Universidad de Buenos Aires

Pasión por explicar la vida propia, rastrear los orígenes de una vocación literaria, dramatizar las comedias familiares que subyacen a una filosofía y una ética de la existencia, dar cuenta de una experiencia del mundo en una visión abarcadora y dialéctica; a la par que intentar seducir al lector mediante la palabra como postrera despedida de un estilo literario: *Les Mots* (1964) de Sartre constituye la primera evidencia de una obsesión autobiográfica del autor que se confirma post-mortem con la publicación de los *Carnets de la drôle de guerre* (1983), y las *Lettres au Castor* (1983). Obsesión autobiográfica que por otra parte se hace manifiesta en las biografías que dedicó a Baudelaire, Genet, Flaubert o Mallarmé, donde la audaz autoproyección singulariza, más que una obsesión narcisista, la busca pertinaz de sí mismo y de un doble que es a la vez el otro.

En esta búsqueda, *Les Mots* se erige como pilar decisivo, porque se acepte el psicoanálisis, o se haga parodia de él -tal el juego dialéctico del libro- las experiencias personales desde el nacimiento hasta la pubertad aparecen allí como fundadoras de una elección y una vocación existencial. El eje de esa vocación es la Literatura en la que convergen dos primeras experiencias conmocionantes que dan título a cada parte de la obra: *Lire, Écrire*.

Sartre reconstruye un decurso biográfico que va desde su genealogía hasta

los doce años, recorriendo los laberintos de un mundo fantasmático, develando leyendas familiares, ironizando sobre imposturas y máscaras, vericuetos y torsiones, para descubrirse y crearse a la vez, mediante la palabra.

En esa empresa, recurre al mundo clásico: mitos y héroes de la Antigua Grecia o del mundo latino, filósofos, políticos o personajes legendarios, le sirven para transformarse en un mitógrafo de su propia infancia. No es la primera vez que Sartre, revolucionario desde su pensamiento filosófico, recurre a la tradición clásica para afianzarlo, ya lo había hecho en su versión contemporánea de la *Orestíada* en *Les Mouches*.

Paradigmático, inespacial y atemporal, el mito constituye una materia dúctil, profundamente evocadora, que permite acercarse a temas graves con vigorosa sencillez. Desde su dimensión imaginaria, pero integrada a la vida cotidiana, da cabida a las preguntas- límite del hombre, al devenir histórico y a la concepción del mundo. Sirve para explicar el origen de un fenómeno y la existencia de ritos ligados a este relato de los orígenes, por lo tanto, el mito puede proponer conductas de salvación y tener una función escatológica. Esta función es evidente en *Les Mots*, al narrarse el origen del escritor desde el doble mandato del abuelo Karl y la madre Anne Marie, y desde el mandato secreto de la muerte; por el que, la escritura se convierte en un ritual sagrado a fin de obtener "la Salvación imposible", "*l'impossible Salut*".¹

Anquises y Ariadna

Una de las primeras instancias decisivas de la autobiografía, constituye la muerte prematura del padre, enfermo de fiebre de Cochinchina. La muerte del joven oficial de Marina, deja viuda a la madre, Anne Marie Schweitzer, con un niño de meses. Sin dinero ni oficio, con apenas veinte años, la joven regresa con su hijo a la casa paterna. Con ironía, Sartre alude al "*insolent trépas*" de Jean Baptiste, que transforma a su madre en emblemática figura del abandono, como la mitológica Ariadna que luego de haber ayudado a Teseo con el célebre ovillo o la

1. Ver: Burguelin , Claude, *Les Mots de Jean Paul Sartre* . Paris, Gallimard, 1994 p35

ovillo o la corona mágica de luz, es abandonada por éste en Naxos. Con el agravante de que a “ *la longue Ariane qui, revint à Meudon , avec un enfant dans les bras*” se la juzga culpable por no haber podido prever o prevenir la muerte del marido. Para obtener el perdón, ella se transforma en gobernanta, enfermera, mayordomo, dama de compañía, sirvienta, sin poder borrar el reproche mudo de su madre. De este modo, Sartre recurre al mito clásico e instala la historia familiar y particularmente a la madre, en la legendaria cadena de Ariadnas que recorren la tradición literaria y artística, desde la leyenda cretense.

Como corolario el narrador concluye: “*La mort de Jean-Baptiste fut la grande affaire de ma vie: elle rendit ma mère à ses chaînes et me donna la liberté*”.² La ausencia del padre es percibida como un rasgo positivo, no se trata de un prejuicio contra el género masculino, se aclara, sino contra los lazos de paternidad que considera negativos.

Para reforzar esta afirmación, se emplea una imagen que incluye al héroe de la epopeya de Virgilio: Eneas junto a su padre Anquises. La tradición homérica, tanto en *La Ilíada* como en los *Himnos*, señalaba además de los ancestros divinos de ambos (Anquises descendía de Zeus, Eneas era el fruto de los amores de su padre con Afrodita), un destino de peregrinaje fuertemente marcado por los mandatos de los progenitores. A la caída de Troya, Eneas rescata de las llamas a su padre, y carga con él sobre sus hombros: “*et sublato montis genitore petivi*”³ En busca de la antigua patria, Eneas inicia su trayectoria marítima, y en Sicilia, antes de llegar a Cartago muere su progenitor, tornando vanos los esfuerzos que había realizado por liberarlo de numerosos peligros. Una y otra vez, en sueños o en los Campos Elíseos, la sombra tutelar de Anquises aparece instándolo a cumplir con su destino glorioso (L.V 114) o develando misterios (VI, 139)

Sartre recurre al mito para autodefinirse como figura contrapuesta a la de Eneas: “*Par chance, il est mort en bas âge; au milieu des Enées qui portent sur*

2. Sartre, Jean Paul. *Les Mots*. Paris, Gallimard, 1964 p.18 En adelante las citas del libro corresponden a esta edición. Los números de página se colocarán entre paréntesis.

3. Virgile, *L'Énéide*. Paris, Hachette, 1921, L II,v.804. p. 87.

les dos leur Anchises, je pase d'une rive à l'autre, seul et détestant ces géniteurs invisibles à cheval sur leurs fils pour toute la vie" (18) El párrafo destinado a cerrar la reflexión sobre la muerte prematura del hombre que no tuvo tiempo de ejercer la paternidad, trasladada al plano psíquico, la imagen física de Anquises sobre las espaldas de Eneas, con toda la ironía alusiva al psicoanálisis freudiano ortodoxo: "Je souscris volontiers au veredict d'un éminent psychanaliste: je n'ai pas de Sur-moi" (19) Esta negación del complejo de Edipo conlleva la elección de Orestes como prototipo del héroe libre, tal como Sartre hubiera querido ser (179). Considera que su padre muere en el momento justo: si hubiera sucedido más tarde se hubiese sentido un huérfano culpable, por el contrario, su triste condición imponía el respeto y se transformaba en una virtud. Por otra parte, nadie en la familia había procurado acercarlo a la figura del desaparecido: "Plutôt que le fils d'un mort, on m'a fait entendre que j'étais l'enfant du miracle .De là vient, sans aucun doute, mon incroyable légèreté. Je ne suis pas un chef, ni n'aspire à le devenir." (20) Desde su afirmación: "no soy un jefe ni aspiro a serlo", Sartre retoma el tema del "relato de aprendizaje" que en 1938 publicó en una de las "nouvelles" de *Le Mur*: "L'enfance d'un chef". La diferencia reside en que la muerte del padre es punto de partida en *Les Mots* y punto de llegada en la *nouvelle*. Carga de deberes y roles tácitos el destino de "salaud" de Lucien; libera a Polou de ser el continuador de la obra paterna.

Icaro, Atlas y Filoctetes

Esta "liberación", por otra parte, dota al niño de una "incroyable légèreté". Mediante esta imagen Sartre apela al tópico del vuelo y la ascensión, tema clásico en la literatura desde el mito de Ícaro, que se multiplica en *Les Mots*. El imaginario de "ligereza" se asocia con el vértigo ante la nada, experiencia existencial que tanto en "L'enfance d'un chef" como en *La nausée*,⁵ se manifiesta ante un árbol de castaño cuyas duras raíces le revelan al protagonista su propia

4. Sartre, Jean Paul, *Le mur*. Paris, Gallimard, 1978,p.p.154-252.

5. Sartre, Jean Paul. *La Nausée*. Paris, Gallimard, 1976

existencia. La sensación de "être de trop", de estar de más, despierta el sentimiento de contingencia que constituye una de las obsesiones fundamentales de su vida y de su filosofía. Ambas escenas aparecen a la luz de *Les Mots* como verdaderos autobiografemas: "*Les calloux de Luxembourg, M. Simmonet, les marronniers, Karlémani, c'étaient des êtres. Pas moi: je n'avais ni l'inertie ni la profondeur ni l'imprégnabilité. J'étais rien: une transparence ineffaçable*" (76)

Es llamativo cómo las imágenes de levedad ligadas a las de ascenso se multiplican en *Les Mots*. El simbolismo espacial alude a una fijación aérea asociada al mundo vegetal y ligada al mundo de la cultura y de los libros. El lugar de elección, como el del juez penitente de *La Chute* de Camus, se fija en las alturas: si todo hombre tiene un lugar natural, el de Sartre es el sexto piso de la "rue Le Goff", donde se respira "l'air rarifié des Belles Lettres". Refugio preferido, isla aérea, la biblioteca de la casa familiar se evoca mediante una imagen arbórea que recuerda por su semejanza al Hotel de veraneo en Balbec, dividido axialmente por un ascensor que conducía a Marcel Proust al cuarto protector: "*Je vivais sur le toit du monde, au sixième étage, perché sur la plus haute branche d l'arbre central: le troue c'était la cage de l'ascenseur*" (51).

En el juego dialéctico que recorre la obra, el imaginario subterráneo y de pesadez substituye al aéreo: "*Plus tard, loin de m'accrocher à des montgolfières, j'ai mis tout mon zèle à couler bas, il fallait chausser des semelles de plomb.*" (52) Finalmente, en la síntesis confluyen los imaginarios espaciales: "*Pour fin mon altimètre s'est détraqué, je suis tantôt ludion, tantôt scaphandrier, souvent les deux ensemble comme il convient dans notre partie: j'habite en l'air par habitude et je fouine en bas sans trop d'espoir.*" (52) Como sostiene Gaston Bachelard en su ensayo sobre la imaginación y el movimiento, *El aire y los sueños*: "Es preciso que seamos masa imaginaria para sentirnos autores autónomos de nuestro devenir. De un modo más general, podemos cuajar en nosotros plomo o aire leve; podemos constituirmos como móvil de una caída o de un impulso. Damos así una sustancia a nuestra duración..."⁷⁶

Es posible, que el joven Sartre, al no sentir sobre sí el peso admonitorio de

0. Bachelard, Gastón. *El aire y los sueños*, México.F.C.E.,1958, P. 318.

un padre, sienta culpa, y su castigo -continuando con el imaginario de levedad y pesadumbre- sea cargar sobre sus espaldas el peso del mundo entero: “*Je voulais être Atlas, tout de suite, pour toujours et depuis toujours*” (76)

“El programa de vida, condena infernal a la par que tarea exaltada de semi-dios”,⁷ se patentiza en la alusión al gigante mitológico que participó en la guerra de los Titanes contra los dioses, y que por ello fue condenado a sostener el mundo sobre sus hombros, tal como lo narra Hesíodo en su *Teogonía*,⁸ al referirse a los mitos cosmogónicos sobre la formación del mundo. La imagen mitológica refuerza la referencia a los enfrentamientos generacionales, ya que Urano sojuzgó desde los comienzos a sus hijos engendrados con Gea, hasta que Cronos se rebeló contra el temido padre castrándolo y sustituyéndolo. Tanto los Gigantes, entre ellos Atlas, como Las Furias, son fruto de la sangre de los genitales de Urano esparcidos sobre Gea.

Producto de las lecturas de novelas de capa y espada con héroes defensores de pobres y oprimidos,⁹ de las películas de aventuras mudas acompañadas por la música en vivo que ve con su madre en los cines de barrio, el imaginario del joven se puebla de hazañas heroicas de las que se siente protagonista y en las que dosifica equilibradamente heroísmo y crueldad, humillación y gloria. Sus modelos son variados: provienen de la literatura romántica del siglo anterior, Pardaillan, Chantecler, Strogoff, Cyrano; o de las revistas de historietas protagonizadas por personajes del folklore americano: Nick Carter, Buffalo Bill, Texas Jack, Sitting Bull. Espadachín herido, solitario salvador de enamoradas cautivas, socorro de viudas y huérfanos, se complace en imaginar situaciones de extremo peligro y someter a los más débiles a riesgos y torturas extremas, para liberarlos como arrojado caballero, identificándose alternativamente con víctimas y salvadores. No es casual que por las noches imagine escenas de loca temeridad: camina por un tejado en llamas llevando en sus brazos una

7. Ver Burguelin, Claude. *Les Mots de Jean Paul Sartre*. París, Gallimard, 1994 p.65

8. Hésiode, *Théogonie*, Paris Lemerre, p.19

9. Pardaillan, el protagonista de la novela de Zévaco es uno de los héroes más citados en *Les Mots*.

mujer desvanecida, corre peligro de perder su preciosa carga para concluir: "*Heureusement, la jeune femme reprenait ses sens, je la chargeais sur mon dos, elle nouait ses bras à mon cou*" (96) El mito de Atlas se reitera en alusión a empresas que sobrelleva, siempre sobre sus espaldas, con una combinación de goce y sufrimiento, en las que actúa no sólo como víctima o salvador, sino también como verdugo. No es casual que uno de los personajes literarios más citados en *Les Mots* sea *Grisélidis* (108,110,144,147,206). Su leyenda constituyó un motivo de la poesía medieval europea, tratado por Marie de France, Boccaccio, Petrarca y Chaucer que llega a la poesía simbolista y al teatro naturalista. Sartre confiesa haber leído la historia con pasión en un cuento de Charles Perrault, "*La marquise de Salusses où la patience de Grisélidis*" (107). La heroína triunfa de las pruebas a las que la somete su marido, por la constancia de su resignación estoica. Lo que le entusiasma del relato es "*le sadisme de la victime et cette inflexible vertu qui finit pour jeter à genoux le mari bourreau...*" (107) La pasividad sufriente de la víctima se transforma en agresividad eficaz, juego dialéctico que Sartre se complace en desplegar a lo largo de su autobiografía y que aproxima *Grisélidis* a otro personaje de la literatura clásica a menudo citado en *Les Mots*: *Philoctetes*.

La historia del héroe perdura a través de la tragedia de Sófocles, quien retoma el viejo mito de *Filoctetes* abandonado en la isla de Lemnos, camino a Troya, debido a que la mordedura de una serpiente se le ulcera y el hedor se hace insoportable para sus compañeros. Más tarde Calcas revelará que Troya sólo puede ser conquistada con la ayuda del arco de Heracles en poder de *Filoctetes*. Ulises, el adversario que había dispuesto su abandono, acude a Lemnos a buscar a *Filoctetes* para llevarlo al campamento aqueo delante de Troya.

Tratada por Esquilo y Eurípides, en la obra de Sófocles la historia adquiere una dimensión nueva: " *Filoctetes* se convierte en un ejemplo de generosidad altruista a pesar de su sufrimiento, Ulises (que se había hecho más impopular a medida que las versiones literarias descubrieron sus dotes de hombre astuto) representa al hábil y deshonesto retórico de la ciudad."¹⁰

10. Kirk, G. S. *La Naturaleza de los mitos griegos*. Barcelona, Labor 1992, p.139.

La embriaguez de lo desconocido

Silvia Breccia

Universidad de Morón

*"L'Océan amoureux de ces rives tranquilles
Calme, en baisant leurs pieds, ses orageux transports,
Et pressant dans ses bras ces golfes et ces lles,
De son humide haleine en rafraîchit les bords.*

.....
*On dirait un amant qui presse en son délire
La vierge qui résiste, et cède tour à tour.*

Lamartine.

Marguerite Yourcenar escribe en 1938 en las "Nouvelles orientales" un cuento, "El hombre que amó a las Nereidas", en el que trata de los amores de Panegyotis por las Nereidas, pero, en el fondo, tiene como verdadero asunto la seducción de lo inexplicable, a través de "...el mito que encierra una profunda significación para los hombres de todas las épocas".¹

La obra se abre con la prosopografía de Panegyotis ya seducido y

¹ Hight, Gilbert. *La tradición clásica*, p. 439.

convertido en una síntesis perfecta de mendigo griego. La "narratio" aún no ha iniciado y como una obertura sinfónica el mendigo se levanta, no en su miseria, sino, con la ampulosidad de un antiguo héroe mitológico, Panegyotis es un coloso y la descripción de su cuerpo está planteada en la fina disección de que, cada parte, es un todo griego.

Se presenta erguido y descalzo, protegiéndose del calor debajo del toldo de un café del puerto, con los pies desnudos, que se dejan ver debajo de los pantalones rojizos y cortos. Lo que atrapa la atención es el talón, con su arista puntiaguda. Al señalar esa parte del cuerpo, tan detenidamente, la referencia es directa a la vulnerabilidad de Aquiles. Esos pies endurecidos y con callosidades son el testimonio de la libertad griega, son "la libre soltura del hombre desnudo en el hombre vestido", la desnudez de un Hermes de Praxiteles en el Templo de Hera en Olimpia, una suerte de retorno a un estado primordial. También recuerda y reestructura en el pensamiento del lector la visión de las imágenes de los Apolos con el cuerpo desnudo, ascético. Son "pies inteligentes"... "ágiles", con "dedos flexibles y táctiles" que están "acostumbrados al contacto del aire y del sol". El estar descalzo es la abolición de la separación entre el hombre y el mundo que lo rodea ya que no hay separación entre él y la tierra, es el retorno al místico, al inocente.

El héroe mendigo se agiganta y parece estar por encima del lector, que ha encontrado su lugar sentado a la mesa del café, por eso confunde su camisa con "las tonalidades del cielo desteñido por la luz del verano" y, a través de la tela rota, se dejan ver los hombros y el omóplato que aportan el juicio favorable que tiene este pueblo con el ideal deportivo y artístico del descubrimiento del cuerpo.

Las orejas son comparadas con asas de un ánfora, enmarcando el rostro. En su "Timeo", Platón dice: "La cabeza humana es la imagen del mundo" y la cabeza de Panegyotis se convierte, así, en el recinto en que se transforma el misterio indescifrable de las antiguas ánforas, escudillas, vasijas, que por ser elementos femeninos de contención y elaboración, elevan al personaje al elixir, al brebaje.

Los bellos rostros de los Apolos de los museos aparece, también, en la

referencia que se hace al rostro del mendigo, pero ese rostro “macilento y ausente” dice tanto a los parroquianos del bar como “una antigua estatua rota”. Todo ha perdido su sentido originario. Panegyotis es un despojo de mendicidad con el porte de un semidios. Afirma Highet que todos estos personajes vienen a ser, no tanto individuos históricos, cuanto proyecciones de los deseos, pasiones y esperanzas de todo el género humano.

Y, cierra la descripción, el eterno gesto de Panegyotis ejercido con alta dignidad: “llevaba la mano derecha continuamente tendida, con el ademán obstinado e inoportuno de los ídolos arcaicos que hay en los museos y que parecen reclamar a los visitantes la limosna de su admiración...”²

El cuento se estructura como un templo en el que el protagonista aparece como una columna - basta, fuste y capitel - porque en su descripción el observador lo mira de abajo hacia arriba. La cabeza es el capitel de la columna - cuerpo. El perfeccionamiento de la columna, basada en las proporciones de la figura humana, permiten que el héroe se yerga con la perspectiva adecuada al conjunto de la construcción arquitectónica. Panegyotis es la columna que obra (desde la introducción del cuento) como elemento de sustentación de este edificio narrativo. El hecho de que el personaje esté bajo el toldo del café opera como la columna bajo el entablamiento del templo, que es la parte llamativa, adornada y resaltante tanto para matar la inexpresividad de las líneas descendentes del tejado como para aprovechar el espacio triangular para la representación en relieve de escenas míticas. Y así, el observador cambia por un narrador en primera persona, que, parroquiano en el café, narrará el mito. Entonces el cuento se transforma en el frontispicio triangular del templo y asume el mito, como puesta en escena de un hecho ya narrado en un mundo anterior al orden presente.

La autora afirma en el “Post- Scriptum” que este cuento tiene como punto de partida “unos sucesos o supersticiones de la Grecia de hoy”³ dándonos una entrada mágica a la decisión de que cada lector pueda elegir entre lo ficticio y lo real. Si el amor de las Nereidas con un mortal fuera un suceso en la

² Yourcenar, Marguerite. *Cuentos Orientales*, p. 90

³ *Ibidem*, p. 164.

Grecia actual es algo que naturalmente acontece, estamos dentro del mito y si es una superstición nos centramos en lo comprobable, en lo científico. Lévi-Strauss dice que el pensamiento científico "... consiste en dar explicaciones para un determinado número de fenómenos y progresar, en seguida, hacia otro tipo de fenómenos y así sucesivamente"... en cambio, el mítico "le brinda (al hombre) la ilusión , extremadamente importante, de que él puede entender el universo y de que, de hecho, él entiende el universo".⁴ Entonces Demetriadis, el narrador, se sitúa desde una perspectiva mítica porque está movido por una necesidad o por un deseo de comprender el mundo circundante aunque él se dé a sí mismo la excusa de que vive en la vacuidad y el descreimiento. "La palabra y el entendimiento le fueron arrebatados en tales condiciones que, en algunas ocasiones, hasta llego a envidiarle; yo, que soy un hombre razonable y rico, pues no encuentro a menudo en mi camino más que aburrimiento y vacío".⁵

La dracma que le tira a Panegyotis, el tintineo de la moneda en las baldosas y la sonrisa que dibuja el mendigo son el pago para tratar de explicar un encuentro acaecido en un mundo anterior o distinto al orden presente, en que, a pesar de ser el hombre más poderoso de la isla con su fábrica de jabón, se convierte en mendigo de su mendigo, necesita del otro, del que ha tenido la revelación de lo ignoto, para poder acceder a esa embriaguez, ese arrobamiento del amor por las Nereidas. Por eso le pone palabras suyas al silencio de Panegyotis. "De repente se agachó (...) para recoger la dracma que había caído de nuestros bolsillos y pude observar, entre el basto pelo del chaquetón que llevaba al hombro, sujeto a sus tirantes, el único objeto que podía proporcionar una prueba imponderable a mi convicción: el hilo sedoso, el delgado hilo, el hilo perdido de un cabello rubio".⁶

Panegyotis es hijo de campesinos privilegiados con casa de piedras, huerto, íconos, trabajo y mujeres. Todo se transforma a partir de aquel mediodía de julio en que debe ir a la otra vertiente del Monte de San Elías a buscar al

4. Lévi-Strauss, Claude. *Mito y Significado*, p.38

5. Yourcenar, M. *ob. cit.* p. 91.

6. *Ibidem*, p. 99.

veterinario para su ganado enfermo. En ese pequeño pueblo a orillas del mar, algo lo detiene que no lo deja volver sino hasta el siguiente atardecer, pero ya no es el mismo que partió, es otro. Los hombres que toman café en la plaza del pueblo lo "vieron volver a un Panegyotis muy cambiado, tanto como si hubiera pasado por la muerte. Sus ojos centelleaban, pero parecía como si el blanco del ojo y la pupila hubieran devorado el iris; (...) una sonrisa un poco repugnante devoraba sus labios, de los que ya no salían palabras (...) Unas sílabas entrecortadas se le escapaban de la boca como los últimos gorgoteos de un manantial que muere: Las Nereidas... Las señoras... Hermosas... Desnudas... Es estupendo... Rubias... Todo el cabello rubio..."⁷

A las Nereidas se las considera hijas de Nereo y de Doris, la Océanica. Según la Teogonía de Hesíodo, eran cincuenta, pero otros autores más recientes elevan su número a cien. Este número no se lo puede tomar en sentido estricto, sino como representación de una multitud. Además, se encuentran en algunas partes de la *Iliada*, en las obras de Virgilio y de Higino y muchos de ellos muestran divergencias que denotan la prolífica imaginación de los antiguos griegos.

En las representaciones gráficas aparecen siempre en grupo en vasos, frescos, mármoles, bronce, joyas, piedras grabadas, sarcófagos, etc.. Son raras las estatuas aisladas y las que han llegado hasta nosotros, parece que primitivamente formaron parte de conjuntos. Un ejemplo son las dos Nereidas, que, montadas a caballo, adornaban las acroteras del Asclepeo de Epidaurio. Son representaciones de la infinita variedad de fenómenos y aspectos del mar; y sus nombres indican las cualidades físicas que personifican: las olas, los colores, la espuma, hasta el susurro del movimiento del agua.

La mitología pone como ordinaria morada de las Nereidas al Océano, en cuyo fondo habitan en compañía de su padre. Píndaro las representa sentadas en altos tronos adornados de oro. Y como tienen un dios como padre, heredan la inmortalidad son omniscientes y transformistas. Como madres se les asignan entidades que se destacan en la música, la memoria y la sabiduría secreta.

7. *Ibidem*, p. 95.

Según lo registra Heródoto, coinciden con las mujeres normales, son jóvenes, hermosas, aman estar juntas, cantar y danzar en rueda tomadas de la mano. Aunque habiten en el fondo del mar, en palacios de oro o de cristal, se peinan, se oran de joyas y se visten como simples terrestres de la época pero tienen la propensión de mostrarse cada vez más desnudas. Pasean, según Apolónio de Rodas, por las crestas espumosas cabalgando hipocampos, dragones marinos y delfines. Y alerta sobre el peligro de contemplarlas cuando están en la superficie del mar, jugando con las olas, ya que pueden dejar ciego o mudo al imprudente que las mira.

Estas figuraciones que renacen de las aguas son imágenes de una entidad primordial en continuo retorno. Jung al estudiar estas figuras reafirma su tesis sobre el inconsciente colectivo, que se manifestaría con enigmas cuya solución ofrece la antigua sabiduría. "Anima" es el término técnico con que designa el motivo de "mujer desconocida", con pluralidad de valencias que oscilan entre la diosa y la prostituta. Además de tal ambivalencia, el Anima tiene relaciones ocultas con los misterios y en general con el mundo oscuro y sostiene que en la oscuridad del inconsciente se esconde un tesoro difícil de alcanzar.

"Ya no trabaja : no se preocupa ni de los meses ni de los días; se ha hecho mendigo (...). Vagabundea por la comarca evitando las carreteras anchas; se mete por los campos y por los bosques de pinos, así como por los desfiladeros de las desiertas colinas, y se cuenta que una flor de jazmín colocada encima de una tapia de adobe, una piedrecilla blanca al pie de un ciprés, son otros tantos mensajes en los que descifra la hora y el lugar de la próxima cita con las hadas".⁸

El símbolo del jardín constituye una de las variantes más conocidas de la imagen del Paraíso. En el mundo griego, los Campos Eliseos, moradas de eternidad,

8. *Ibidem*, p. 97.

están llenos de frondas, brisas perfumadas y praderas llenas de flores y a menudo, como en este caso, dicho tema encuentra asiento en una isla en el medio del océano. (Recordemos el Jardín de las Hespérides).

Cuando Panegyotis se adentra en lo vegetal supone un primer contacto con el elemento telúrico. En este sentido, podríamos decir que las plantas, flores y hierba constituye la piel de la madre tierra. También debemos tener en cuenta el carácter protector y las posibilidades de refugio de la vegetación abundante. Por eso el acceso a un jardín implica un contacto con lo íntimo, lleno de connotaciones femeninas.

Y Bachelard habla del "salto a lo desconocido" para designar así el salto al agua del nadador novicio, la iniciación peligrosa y hostil en el mar, como lugar de transformación y nacimiento, vientre femenino, donde se oculta el misterio de la creación. De esta manera, los peligros del mar son los peligros de la femineidad.

"En el corazón del mar es de noche, la mujer es el "Mare Tenebraum" temido por los antiguos navegantes; en las entrañas de la tierra es de noche. Al hombre le espanta esa noche, en la cual está amenazado de hundirse, y que es el reverso de la fecundidad. Aspira al cielo, a la luz, a las simas llenas de sol, al frío puro y cristalino del azul, y bajo sus pies hay un abismo húmedo, cálido, oscuro y dispuesto a apresarlos; una gran cantidad de leyendas nos muestran que el héroe se pierde para siempre al caer en las tinieblas maternas: cavernas, abismo, infierno..."

Cuando intenta apoderarse del Otro, es preciso que el hombre siga siendo él mismo, pero el fracaso de la posesión imposible intenta convertirse en otro con quien no logra unirse; entonces se despoja de sí mismo, se enajena, se pierde, bebe el filtro, que le vuelve extraño a sí mismo y se sumerge en el fondo de las

9. Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*, p. 193

aguas fugaces y mortales. La madre consagra su hijo a la muerte cuando le da la vida; la amante arrastra al amante a renunciar a la vida y abandonarse al sueño supremo⁹ afirma Simone de Beauvoir al enfocar el problema .

En el encuentro de Panegyotis con las Nereidas , en ese pequeño pueblo a orillas del mar, realiza el pasaje al otro mundo, volver a su pueblo es despertar, resucitar, pero ya no es el mismo. Está asimilado a lo que Marie Bonaparte (citada por Bachelard) llama el estado letal posterior a la muerte, al estado fetal anterior al nacimiento.

... "estas hadas auténticamente fatales son hermosas, van desnudas y son refrescantes y nefastas como el agua en que bebemos los gérmenes de la fiebre. Los que tuvieron el atrevimiento de acercarse a ellas se quedan mudos para toda la vida, pues no deben revelarse al vulgo los secretos del amor".¹⁰

Como un gran vientre que lo acuna, que lo reabsorbe y lo expelle, que lo angustia y lo atrae las, Nereidas, su mar, le exigen a Panegyotis el salto a lo desconocido que lo deja sin palabras.

Las Nereidas atraen al mendigo como las Sirenas a Ulises y lo comprometen, dentro del relato, a dejar las palabras en otra boca. El silencio al que está condenado es el de aquel que las palabras sobran porque las vivencias secretas, extrañas, abismales y fascinantes lo han sobrepasado.

"Puede uno imaginar fácilmente la escena: los rayos de sol abriéndose camino por la sombra de las higueras, que no es una sombra, sino una forma más verde y más suave que la luz; el joven lugareño inquieto al oír unas risas y unos gritos de mujer, lo mismo que un cazador ante un batir de alas; las divinas muchachas levantando los brazos con el

10 Yourcenar, M. *ob. cit.* p. 94.

*bello dorado interceptando el sol; la sombra de una hoja que se desplaza sobre un vientre desnudo; un seno claro, cuyo pezón es rosa y no violeta; los besos de Panegyotis devorando aquellas cabelleras, lo que daría la impresión de estar masticando la miel; su deseo perdiéndose por entre aquellas piernas doradas”.*¹¹

La capacidad del lenguaje es dar vida en el doble sentido, doloroso y gozoso, que tiene la vida: por un lado orden, clasificación; por el otro libertad, desorden, movimiento.

La re-escritura de Demetriadis nos dice que el conjunto de creencias populares, esa modalidad particular de conocimiento, a través de lo mítico, no es otra cosa que hablar de límites que se disuelven, de tal modo que aquello que ve y aquello que es visto se transforman en posiciones intercambiables. El discurso narrativo y la ilusión de que este se ha vuelto verdadero a través de la aparición de las tres turistas norteamericanas, le hacen posible entrar en el abandono de toda “superstición” para entrar en el “suceso”.

El desplazamiento del lenguaje de uno a otro los refunde en un solo ser mítico porque para Demetriadis la narración no le sirve para explicar o criticar una teoría, una filosofía o un conjunto de ideas cognitivas de un ser que se presenta a sí mismo como un descreído. Es, más bien, la irrupción de una problemática diferente, el desplazamiento de un desplazamiento que se produce por el exceso de vivencias de Panegyotis y el deseo incommensurable de su doble, Demetriadis, de narrar lo no - narrable.

“Las Nereidas dieron acceso al joven insensato a un mundo femenino tan diferente de las muchachas de la isla (...); le trajeron la embriaguez de lo desconocido, el agotamiento del milagro, las malignidades centelleantes de la

11. *Ibidem*, p. 96.

12. *Ibidem*, p. 97.

felicidad".¹² En múltiples contextos, la mujer y la isla aparecen estrechamente asociadas, potenciando sus contenidos simbólicos. Aparentemente, la imagen de una mujer sobre una isla se presenta como un elemento decorativo, por su sugestivo y encantador aspecto en un lugar de ensueño. Pero la razón de ser de esta imagen está perfectamente justificada por sus profundas implicaciones en el inconsciente humano (debemos tener en cuenta al mar y el agua que rodea a toda isla, el medio fundamental de acceso a la misma). Tanto la mitología como la ciencia reconocen en el mar el comienzo de la vida. Desde una perspectiva simbólica, atravesar el mar o sumergirse en él supone un viaje o descenso hacia lo inconsciente. Como diría Jung, "... la inmersión en el mar significa "solutio". Es una regresión hacia el oscuro estado inicial en el líquido amniótico del útero grávido".¹³

Así, pues, en el tema de la isla se revela uno de los componentes más esenciales del inconsciente : el "regresus ad uterum". Y en la mitología griega la mujer adquiere, en el mundo insular, las más variadas facetas en su doble dimensión maternal y erótica. (Baste como ejemplo el mito de los Argonautas, en la isla de Lemos poblada de mujeres, o en la Odisea, en donde la aventura de Ulises constituye una serie de variaciones sobre el compuesto "isla-mujer"). Sin duda, la isla-mujer como objeto erótico ocupa en este cuento un lugar relevante. Bajo este aspecto convergen una serie de valoraciones positivas que aprovechan las ventajas de un espacio paradisíaco, aislado, y alejado del mundo, cargado de resonancias inconscientes, todo lo cual favorece el desarrollo e idealización de la vivencia amorosa.

Y la mejor forma de recrear plásticamente las vivencias de Panegyotis es recurrir a la fascinación de los cuadros de Paul Gauguin retratando a las

13. Jung, Carl. *La psicología de la transferencia*, p.107

mujeres tahitianas cuando afirma que “es una vida al aire libre, pero íntima al mismo tiempo, en las espesuras, en los riachuelos umbríos, estas mujeres murmurando en un inmenso palacio decorado por la propia naturaleza”.¹⁴

Panegyotis está en un espacio cerrado, la isla y su silencio, que lo separan de la realidad y en una franca actitud de defenderse del mundo. Demetriadis, el narrador, el que le pone los nombres a sus vivencias, también busca la misma plenitud. Y no es necesaria una actitud antagónica sino que ambos se conectan para ser posible la penetración de lo real. Es a la luz de este doble desplazamiento, de esta oposición binaria, como se diseña la intervención de un hablante en alianza con el otro. Si la vivencia mítica lo excluye a Panegyotis de la palabra y se exilia en el silencio, la lógica creadora de Demetriadis articula la “existencia” mítica en una nueva narración, la cuentística, haciendo presente una acción retardada. El cuento se convierte, de esta manera, en el “suceso” de lo que los otros han vivido a lo largo del tiempo.

“Los campesinos pretenden que nunca envejecerá: como todos aquellos que han echado mal de ojos, se marchitará sin que se sepa si tiene dieciocho o cuarenta años. Pero sus rodillas tiemblan, su entendimiento se fue para no volver jamás y la palabra no renacerá en sus labios. Homero ya sabía cómo ven consumirse su inteligencia y sus fuerzas aquellos que se acuestan con las diosas de oro”.¹⁵

El enraizamiento de esa Grecia intemporal ha sobrevivido a la temporal, y de allí que la desestabilización de los límites conceptuales que impone la palabra se convierte en un signo de peligro que amenaza. La puesta en evidencia de las creencias populares lo acerca a Demetriadis a sí mismo, su falta de resistencia lo desmantelan a través del uso de la palabra. En esa intercambiabilidad absoluta que hay entre ambos se produce una implosión de la palabra en uno que

14. Gauguin, Paul. *Escritos de un salvaje*, p.135.

15. Yourcenar, M. *ob. cit.* p. 98.

corresponde a la explosión en el otro; entonces se reducen las diferencias y las posiciones de ambos se vuelven intercambiables, el mito nivela y se universaliza.

*“Mas yo envidio a Panegyotis. Ha salido del mundo de los hechos para entrar en el de las ilusiones, y a veces se me ocurre pensar que tal vez la ilusión sea la forma que adoptan a los ojos del vulgo las más secretas realidades”.*¹⁶

16. *Ibidem*, p. 98.

Bibliografía

- Yourcenar, Marguerite. *Nouvelles Orientales*. Paris: Editions Gallimard, 1958.
- Yourcenar, Marguerite. *Cuentos Orientales*. Buenos Aires: Alfaguara, 1993.
- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. México: Alianza - Siglo XXI, Mexico, 1989.
- Bachelard, Gastón. *El agua y los sueños*. México: F.C.E., 1989.
- Lao, Meri. *Las Sirenas (Historia de un símbolo)*. México: Ediciones Era, 1995.
- Jung, Carl G. *El Hombre y sus símbolos*. Barcelona: Caralt Editor, 1984
- Levi - Strauss, Claude. *Mito y Significado*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1986.
- Hight, Gilbert. *La tradición clásica*. México: F.C.E., 1996.
- Jung, Carl. *La psicología de la transferencia*. Barcelona: Paidós, 1983.
- Gauguen, Paul. *Escritos de un salvaje*. Barcelona: De Barral, 1974.
- Boardman, John. *Greek Art*. London: Thames and Hudson, 1997.
- Cook, B.F. *Greek and Roman Art in the British Museum*. London: Published for The Trustees of the British Museum, 1976.

Reformulación e historización del mito clásico en el teatro de Jean Anouilh.

Ana María García

María Angélica Álvarez

Universidad Nacional de Mar del Plata

“Una vez que la libertad ha explotado en el alma de un hombre, los dioses ya no pueden nada contra él”, declara Orestes en *Las moscas* de **Jean-Paul Sartre**. Quizás estas sean las palabras perfectas, las más bellas para introducirnos sin desvíos en un tipo de textualidad en la que, salvando los contextos, las abismales diferencias epocales y de tiempo, sitúa en el centro de la escena la precariedad del yo, el desnudamiento de la conciencia, el problema de la existencia como **fatum** o como **libertad**.

El mito, matriz narrativa que intenta proveer una explicación de lo real, de lo existente, que persigue “la expurgación de las pasiones a partir de la piedad y el temor”, lleva implícito la noción griega de felicidad sobre la base de una virtud. Virtud, reconocimiento, anagnórisis de la culpa, de la finitud del hombre, de la dualidad helénica representada por los principios dionisíaco y apolíneo, la virilidad uránica y la feminidad ctónica.

Cosmos y caos, mundo de alturas y profundidades en la que todavía existe un orden, un principio justo y rector que teje la vida de la polis, entendiendo por ello “una asociación de individuos que tiende a la totalidad del bien humano”. (Aristóteles)

Ahora bien, en la tragedia moderna continúa operando aquello que

Nietzsche denominó el "principium individuatonis", la formalización de la apariencia artística, la visión clásica con su belleza y medida, no obstante, el héroe se halla en otra condición: arrojado en el mundo sin un dios que lo guíe, que transforme ese caos en cosmos. Asistimos al crepúsculo de los dioses y al advenimiento de una conciencia ontológica de lo humano que abre la grieta en la carencia del ser.

Al definir la especificidad de lo trágico como aquella instancia en la que el ser se hace visible, cobra densidad en la caída, sería lícito plantearnos precisamente los matices, los tonos, los alcances de estas profundidades en la reescritura que hace Jean Anouilh de la tragedia de Sófocles, *Antígona* (1942).

¿ Qué operaciones o desplazamientos se realizan a partir del marco epistemológico sustentado por la filosofía existencialista? Situándonos en el polo de la recepción, nos preguntamos: ¿Qué clase de **concretización** se efectúa del mito clásico? ¿Cuál es el sentido de esta reformulación del mito antiguo en el escenario devasado del fin de la Segunda Guerra mundial? A su vez, operando nuevamente en un eje sincrónico, también surge el interés por rastrear las deudas o filiaciones que se articulan en la configuración de los componentes semióticos del discurso .

La finalidad de esta primera parte de nuestra exposición se centrará en un abordaje comparativo de los textos, teniendo en cuenta en forma particular el texto dramático y sólo aludiendo en forma tangencial al texto espectacular por considerar que dicho tratamiento excede ampliamente las líneas de sentido que hoy queremos esbozar.

La operación de deconstrucción del mito que lleva a cabo el autor se presenta en diversos planos del acontecer dramático. Por ejemplo, tomemos el más simple, aquella suerte de catálogo por el cual el sujeto escritor enumera los personajes que participarán en la obra. La versión contemporánea prescinde de la figura del adivino Tiresias, cuyo lugar será ocupado por la nodriza de las hermanas.

Dicha sustitución no es arbitraria, resulta, a nuestro entender, sumamente significativa por cuanto está generando el **desplazamiento de una ética pública a una ética doméstica** (doméstica en el sentido que Heidegger otorga al término).

La figura del adivino se vincula con los asuntos del Estado, con la vida de la polis, con el entramado del discurso religioso que vigila la vida comunitaria. La peste que asola Tebas, episodio que abre la pieza en Sófocles torna visible la íntima conexión entre el micro y el macrocosmos; pecado, peste que contamina al medio en que se inscribe la experiencia vital desde una operación analógica.

Este esquema o visión del mundo se quiebra abruptamente en la versión contemporánea. La configuración del personaje de la nodriza permite ahondar el espacio de lo privado. En el nivel actancial, la emergencia de la figura del confidente traza una esfera en la que adquirirá una mayor densidad psicológica la heroína. Transitamos, en síntesis, de una ética ciudadana, de la polis, a una **focalización en el individuo**, en sus luchas íntimas y privadas, ajenas al acontecer público. En esta línea de sentido leemos la escena de alto contenido erótico entre Antígona y Hemón, episodio ausente en el texto griego.

Anouilh descubre el velo sagrado y dota a su personaje de carne y deseo, humaniza el mito, lo describe en una competencia ingenua e infantil con Ismena: “*Soy negra y flaca. Ismena es rosa y oro, como un fruto*”,¹ lo empuja a maquillarse, a disfrazarse para parecerse a las demás mujeres, para convertirse en un objeto de deseo en presencia de Hemón, antes de la elección que la delinea como un ser diferente a los demás.

Esta operación desmitificadora se ejerce en relación con la actualización del deseo, anclado en el cuerpo del amante y en el advenimiento de un hijo. La verbalización de estas imposibilidades, de este no-ser en el diálogo erótico y en la función materna impulsan el crecimiento psicológico del individuo en desmedro de la monumentalización del mito.

No sólo la figura de Antígona se articula bajo este tono desacralizador sino que también su antagonista, Creón, se muestra carente de dignidad, ejerciendo un “oficio”, lamentando el lugar, el “papel” que le toca jugar en la historia, esclavo de esta elección e incapaz de salirse de ella: “*¡Pobre Creón! Con la uñas rotas y llenas de tierra y los moretones que tus guardias me hicieron*

1. Las citas corresponden a la edición de la obra de J. Anouilh: *TEATRO 1. Piezas negras*, traducción de Aurora Bernárdez y Guillermo de Torre, Buenos Aires, Losada, 1968.

en los brazos, con el miedo que me retuerce las tripas, yo soy reina". (Pág. 96)

En las palabras proferidas por Creón, una suerte de autodefinición, "*Este rey ridiculizado que te escucha*", se actualiza esta inversión de los roles, Antígona deviene reina en tanto Creonte asume la figura del esclavo en relación con el ejercicio del poder emanado de la libertad individual. También los hermanos, Étéocles y Polinice, ambos bandidos y potenciales parricidas desde el registro desmitificador de esta escritura, envueltos en la mezquindad del poder palaciego, se igualan, en estatura escénica, con los guardias cuyos parlamentos en torno de los beneficios obtenidos por la captura de la transgresora o las diferencias en el grado de ayudante y sargento conforman una suerte de anticlimax, socavan el aura sagrada del acontecimiento de la muerte de la protagonista.

Esta trivialización de la situación, el sesgo banal que asumen los parlamentos, la mediocridad de las figuras que la rodean, apuntan a "bajar" el tono trágico y a convertirlo en una suerte de folletín, casi lindante en el absurdo por el uso del anacronismo en forma contestataria.

De lo dicho se infiere que este texto se aparta drásticamente de la referencialidad teatral entendida como ilusión mimética. El signo remite a sí mismo, se declara artificio, rompe la noción de verosimilitud y, a partir de esta concretización que efectúa el dramaturgo francés, se genera una zona de autorreferencialidad, impensable en el contexto ateniese del siglo V.

El coro dice: "*Y ya está. Ahora el resorte está tenso. No tiene más que soltarse solo. Eso es lo cómodo en la tragedia. (...) la tragedia es limpia. Es tranquilizadora, es segura... (...) En primer lugar, todos son iguales. ¡Todos inocentes, en una palabra! No es porque uno que mata y otro muere. Eso es cuestión de reparto. Y además, sobre todo, la tragedia es tranquilizadora porque se sabe que no hay más esperanza, la cochina esperanza; porque se sabe que uno ha caído en la trampa, que al fin ha caído en la trampa como una rata.."* (Pág. 87)

Sin dioses tutelares que nos asistan, en el contexto de una Francia ocupada por las tropas alemanas, en una situación en la cual los individuos deben haberse sentido presa de la "trampa" maquiavélica del nazismo, se reescribe este mito clásico que denuncia precisamente a un Estado autoritario

y soberbio.

Ahora bien, ¿ Por qué Anouilh elige plantear este dilema existencial a través de la reformulación de este mito en particular? ¿Por qué, en definitiva, elige a una mujer? Quizás debamos señalar las fillaciones hegelianas en la configuración de este personaje a partir de que el filósofo alemán en una de sus obras más representativas, la *Fenomenología del espíritu*, escrita en 1807, interpreta a Antígona como paradigma de la eticidad. Este principio femenino, un no-sujeto y por lo tanto incapaz de poseer autoconciencia, instaura un vínculo de mediación entre la naturaleza y la cultura.²

La mujer, pura naturaleza, la más cercana a las leyes no escritas de la ritos subterráneos, es quien inaugura este logos doméstico, en defensa de la ley divina y de la familia. Acaso debamos decir *resucita* o *reinstala* en el imaginario aquella justicia preolímpica, aquel orden propio de lo individual, que majestuosamente desarticulara la viril Atenea, al final de "Las Euménides" esquileana, cuando mediante la fundación del tribunal del Areópago –símbolo de la ley impartida por la comunidad – transforma en númenes benéficos a las perturbadoras Erineas, representantes de la justicia ejecutada por los particulares. Por tal acto se invisibiliza subrepticamente, desde el gesto artístico, la ambigüedad, la posibilidad de lo otro como instituido equivalente.

A semejanza de lo que ocurre en *Medea* (1946), se opera por vía de la

-
2. Hegel da cuenta de este *logos doméstico* a través de las siguientes formulaciones: "Este (segundo) momento, expresando la eticidad en ese elemento de la *inmediatez* o del ser, o expresando una conciencia *inmediata* de sí tanto como esencia cuanto como este sí mismo en otro, es decir, una comunidad *ética natural*, es la *familia*. Esta, como el concepto *no consciente* y todavía no interior..., como el *elemento* de la realidad del pueblo se enfrenta al pueblo mismo, como *ser ético inmediato* se enfrenta a la eticidad que se forma y se mantiene *laborando* en pro de lo universal – los penates se enfrentan al espíritu universal." Más adelante concreta este concepto al enunciar que " la ley *divina* (...) tiene su individualización o el espíritu *inconsciente* de lo singular encuentra su ser allí en la mujer, a través de la cual como a través del *medio* emerge de su irrealdad, de lo que no se sabe ni es sabido al reino consciente ". Confrontar. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, traducción castellana de Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Ecocómica, 1996, págs. 264 y ss.

figura femenina, un desplazamiento, una fuga del *nomos* preestablecido, una elusión plasmada inicialmente en resistencia, pero, en virtud de su función depuradora y justiciera, producto de nuevas categorías prontas a reinsertarse en el tejido social para potenciar sus significados, el sentido de su *ethos*.

En el texto de *Antígona* son numerosas las alusiones a la conformación del personaje en relación con lo animal, campo semántico que no se encuentra en la tragedia de Sófocles. En esta, siempre se alude a un ella, a un humano, mientras que, en la versión contemporánea, los guardias describen al ser que ha intentado enterrar el cadáver con un dejo de ambigüedad o directamente utilizando las siguientes imágenes: “parecía un bicho escarbando”... “...escarbando como una pequeña hiena...” ...“cómo luchaba la zorra”..., en clara alusión a un ser que se incrusta a la naturaleza, que es o existe como proyección de ella.

La *Antígona* de Anouilh, entonces, se escribe en una línea de sentido análoga a la sustentada por Hegel, capturada, a nuestro entender, en una mirada binarista y dicotómica de los patrones hombre-mujer, aunque realiza una interesante torsión en la constitución de los roles actanciales como ya hemos visto

No obstante, podríamos girar y dar vuelta esta hipótesis si consideramos que la muerte es una institución, que el acto de la sepultura sustrae al muerto de la recaída en el *en-sí*, es decir, implica el tratamiento del muerto como *texto vivo*, como cultura y no como naturaleza.³ Estas formulaciones derridianas nos llevan a barajar las cartas y dar de nuevo, a leer el texto desde una lógica invertida ya que Antígona se situaría, de esta forma, en defensa de la cultura, en **defensa de una noción de legalidad**, la única válida, **la única posible** para el entramado de la polis en la Atenas de Pericles....¿También, para la Francia de 1942 ?

3 Jacques Derrida realiza un interesante aporte en la interpretación hegeliana del mito de Antígona. El pensamiento falogocéntrico y esencialista del filósofo alemán es socavado magistralmente al colocar al personaje femenino como articulador de un gesto que se inscribe en el orden de la cultura. Confrontar Derrida, Jacques, *Glas*, París, Edic. Galilé, 1972.

En 1941 la escritura de *Eurídice* inaugura, en la producción del autor, la historización del mito como un movimiento que apunta simultáneamente a la problematización de una visión de arte y de una conciencia ética.

Con la actualización dramática del relato órfico en el contexto francés ingresa, con una nueva dimensión semántica, la afirmación del cuerpo, como zona privilegiada de amor y placer, generadora del enunciado estético. Esa corporeidad deviene, en el curso de la obra, sujeto autónomo, que socava la construcción secularmente cristalizada por el *logos*, desmonta pieza a pieza un lenguaje hegemónico, para inaugurar un proceso instituyente de la vitalidad sensorial - carnadura humana antes que fría entelequia -, de la diversidad agazapada tras las máscaras homologantes, opción, tal vez, superadora de la soledad existencial. *¡Porque al fin – dirá Orfeo – es intolerable ser dos! Dos pieles, dos envoltorios impermeables alrededor de nosotros, cada una para sí con su oxígeno, con su propia sangre, haga lo que haga, bien cerrado, bien solo en su bolsa de piel. Uno se aprieta contra el otro, se frota para salir un poco de esta intolerable soledad. Un pequeño placer, una pequeña ilusión ... (P.280).* Las palabras referidas a los gestos y a las otras palabras cobran espesor, concretan *in crescendo* un vocabulario erótico que, en ciertos parlamentos, rozan las fronteras del onirismo y de la poesía. *No me mires – ordenará Eurídice -. Cuando me miras, tu mirada me toca. Se diría que has apoyado tus manos en mis caderas y que has entrado ardiendo en mí. No me mires.*

También *in crescendo* se configura el campo lexical por el que circulan las referencias al teatro: *... Ya tenemos personajes en nuestra historia ... Es nuestro primer personaje innoble, nuestro primer traidor ... (P.254) ... Un lindo decorado, ¿verdad? Rojo y oscuridad, con la noche incipiente y los ruidos de la estación al fondo... (P.264)*

Desde el significante se urde y modela una línea destinada a implosionar en un área epocal de recepción alterada y fracturada, estructural y semánticamente en su univocidad, por la contienda bélica. Se trata de un juego dramático complejo que elige la figura de la mujer como centro del conflicto trágico para tensar el contrapunto arte / vida. En él se entrecruzan y anudan de modo dialéctico, agónico, la música (Orfeo) y la forma (Eurídice), la realidad y la

representación, la norma y el desvío.

Al iniciar esta travesía de lectura, nos preguntamos el por qué de esta predilección por las mujeres en el abordaje deconstructivo del mito clásico. Como respuesta provisoria a este interrogante, podríamos marcar la vitalidad de las postulaciones de Heidegger en la escritura de Anouilh, cuando plantea dos posibles modalidades del existir y enuncia que la **existencia auténtica** cobra cuerpo en aquel sujeto quien escapa de la mediocridad anodina y cotidiana a través de un *salto*, de un acto de libertad que lo enfrenta con el **absurdo de la muerte**, única, lúcida realidad en la cual el ser se torna visible. Salto, acrobacia, transgresión, dibujadas por sujetos femeninos, aquellos que parecieran gozar de mayor humanidad en la estética del autor.

Despojados de la idea de un **fatum**, situados ante un tipo de escritura **antirrepresentativa, antimetafísica**, que socava el marco epistemológico de la tradición filosófica inaugurada por Platón y sostenida por Descartes, resulta sumamente interesante dar cuenta de esta operación de vaciamiento o desfondamiento ideológico de la matriz mítica y su reformulación desde los presupuestos del existencialismo.

La reescritura del corpus mítico problematiza, interroga y desacraliza, a partir de un simulacro de referencialidad inmediata que se combate a sí misma, saberes y conceptos heredados – amor, cuerpo, sexo, muerte, creación – y en el solo acto de la síntesis espectacular, afecta definitivamente el orden simbólico de la cultura.

Bibliografía

- Anouilh, Jean, *TEATRO 1. Piezas negras*, traducción de Aurora Bernárdez y Guillermo de Torre, Buenos Aires , Losada, 1968
- Amoros, Celia, *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos, 1985.
- Derrida, Jacques, *Glas*, París, Edic.Galiléé, 1972.
- Hegel, G.W.F, *Fenomenología del espíritu*, traducción castellana de Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Ecocómica, 1996
- Nietzche, Friedrich, *Origen de la tragedia griega*, Madrid, Alianza, 1977

La machine infernale de Cocteau, copie conforme de l'Oedipe-Roi de Sophocle?

Paul Guilmot

Universidad Nacional de Mar del Plata

Indubitablement la Grèce antique a été le berceau de tout ce qui constitue aujourd'hui la compréhension essentielle de l'homme et du monde. Ainsi en est-il, par exemple, du mythe. On comprend dès lors l'attraction que celui-ci a exercée de tout temps et continue d'exercer aujourd'hui encore. Il serait fastidieux de dresser une liste des oeuvres passées et contemporaines qui ont emprunté et adapté les mythes de la Grèce antique. Quelle raison profonde motive cet emprunt et cette adaptation? Sans aucun doute, le fait que la simplicité géniale de ces mythes se moule sans difficulté sur n'importe quel thème. Pour ne prendre qu'un exemple, le mythe de la caverne de Platon, excellente propédeutique de tout son système, trouve mille applications, en raison de son universalité. Il en est de même du mythe d'Oedipe, tel qu'il se manifeste dans la tragédie de Sophocle et qui se révèle d'une fécondité surprenante, à travers l'histoire depuis Corneille, Voltaire et Gide et, en particulier, quand un artiste comme Cocteau s'en empare pour en faire le porte-parole de toute une conception de l'existence.

André Bonnard signale que «autant que la science et la philosophie, la tragédie (grecque) se donne comme un mode d'explication et de connaissance du monde».¹

1. André BONNARD, *D'Antigone à Socrate*, Lausanne, La Guilde du livre, 1966, p.91.

Appliquant ce principe à Sophocle, Werner Jaeger affirme de son côté que la tragédie est l'organe de la connaissance la plus élevée.² Ainsi la tragédie, pour Sophocle, est l'approfondissement du thème socratique repris du temple de Delphes: connais-toi toi-même. En outre, un autre point retient notre attention. Il semble, en nous tenant exclusivement aux dates des tragédies, que le mythe d'Oedipe a accompagné Sophocle dans son âge mûr et sa vieillesse. C'est en 420 qu'il écrit Oedipe roi à l'âge de 65 ans et il en reprend le thème 15 ans plus tard, quand il atteint ses 90 ans. Cocteau, lui aussi, semble avoir été hanté par Oedipe. Déjà en 1929, dans *Opium*, histoire et journal de sa désintoxication, il écrit:

*«Je rêve qu'il me soit donné d'écrire un OEDIPE ET LE SPHINX, une sorte de prologue tragi-comique à Oedipe Roi, précédé lui-même d'un grosse farce avec des soldats, un spectre, le régisseur, une spectatrice. Représentation allant de la farce au comble de la tragédie...».*³

La machine infernale sera représentée pour la première fois, cinq ans plus tard, le 10 avril 1934. Dans ce rêve, on note déjà toute ce qui peut séparer Cocteau de Sophocle. En effet, le problème que se pose le tragédien grec est de savoir si les dieux peuvent châtier un innocent. Il ne peut s'agir dans ce cas d'une farce, même si elle se termine en tragédie. Sophocle, lui, s'interroge sur le destin de l'homme et son existence marquée par le mal. Si *La machine infernale*, en première instance, reprend le thème, Cocteau insiste dans l'introduction sur la mécanique inexorable de la tragédie.

«Regarde, spectateur, dit-il, remontée à bloc, de telle sorte que le ressort se déroule avec lenteur tout le long d'une vie

2. Werner JAEGER, *Paideia : los ideales de la cultura griega*, México, F.C.E. 1957. Livre II, Cap. 2. *El hombre trágico de Sófocles*, pp. 248-262.

3. Jean COCTEAU, *Opium*, Paris, Stock, 1932, p.229.

humaine, une des plus parfaites machines construites par les dieux infernaux pour l'anéantissement mathématique d'un mortel».⁴

Le ressort est bandé dès le début et il se relâche progressivement et d'une manière accélérée. Ce titre donné par Cocteau à la tragédie en exprime le sens le plus apparent et en explicite la démarche. Mais peut-on affirmer que Sophocle et Cocteau poursuivent le même but? Ce serait naïf de le prétendre. Deux mille cinq cents ans séparent les deux oeuvres. Si donc la trame est identique, son traitement s'avère bien différent. Déjà de la légende originelle à la littérature apparaissent des modifications, des agencements. De même au cours de l'histoire le mythe primitif a connu un grand nombre d'interprétations. Comment s'étonner alors de certaines similitudes et de pas mal de divergences entre les deux pièces?

Pour tenter de les préciser, revenons un instant à la légende originelle, si tant est que nous puissions la séparer de ses développements littéraires. Un enfant né de Laïos et de Jocaste est séparé aussitôt de ses parents en raison de la menace qu'il représente pour eux. Exposé, les chevilles liées à un bâton, il survit à l'épreuve, mais marqué par la faiblesse de sa blessure, et troublé par un oracle qui annonce sa destinée. Adulte et sans le savoir, il tue son père, puis triomphe du Sphinx, épouse Jocaste, la reine qui avait promis sa main au vainqueur. Pour son parricide et son inceste, Oedipe est châtié ou plutôt se châtie lui-même en s'aveuglant. Mais en conclusion, il bénéficie de l'élection divine et disparaît mystérieusement. Tel est donc le canevas sur lequel Sophocle va broder sa tragédie. Les divers épisodes que nous venons de mentionner vont s'enchaîner maintenant d'une manière rigoureusement logique. Le montage de Sophocle est inexorable. Plus le héros s'épuise à découvrir la vérité, plus il s'illusionne et s'aveugle sur son propre cas, sans se douter que sa recherche

4. Jean COCTEAU, *La machine infernale*, Paris, Grasset, 1934, p.13.

ne peut qu'aboutir au drame final.

Au début de la pièce, c'est un homme au sommet de la grandeur humaine. Il se sent responsable et solidaire du peuple qu'il gouverne et c'est pourquoi il est tenaillé par le désir de savoir. Chaque parcelle de vérité qu'il découvre lui permet d'avancer dans sa recherche et, sans qu'il s'en rende compte, il se lance sur de fausses pistes qui lui octroient un répit momentané, mais qui finissent par l'acculer à reconnaître d'un coup son parricide et son inceste.

Quel montage du mythe a réalisé Cocteau? Si, chez Sophocle, le rythme de la pièce est haletant, on ne peut l'affirmer de *La machine infernale*. La division de la pièce en quatre actes, dont les titres sont significatifs : Le fantôme, la rencontre d'Oedipe et du Sphinx, la nuit de noces, Oedipe roi (dix-sept ans après) Un corps de garde, un lieu désert, la chambre de Jocaste, tels sont les décors. Le renversement est complet par rapport à l'ordre logique de Sophocle. Deux soldats dialoguent sur l'apparition d'un fantôme qui n'est autre que Laïus assassiné et qui dans un balbutiement essaie de prévenir Jocaste qu'un jeune homme approche de Thèbes et qu'il ne faut sous aucun prétexte... Sur ce dernier mot se termine ce message tronqué. Mais tandis que Jocaste ne peut savoir ce que voulait lui transmettre son époux, Oedipe rencontre le Sphinx qui tombe amoureux de lui et lui dévoile la réponse à l'énigme. Thèbes est délivrée et après le couronnement du nouveau roi, et la nuit de noces, dix sept ans s'écoulent jusqu'à ce qu'une peste se déclare et oblige Oedipe à en rechercher la cause qui n'est autre que lui-même. Oedipe a eu pas mal de chances durant toute son existence, mais, comme le proclame la voix du quatrième acte, toutes les malchances surgissent sous le déguisement de la chance. Oedipe, dans le malheur, devient finalement un homme

Le texte de Cocteau, déconcertant à première vue, est émaillé dès le premier acte d'allusions ambiguës au meurtre de Laïus, dans un style qui s'apparente à la comédie, au vaudeville ou à la farce. On ne peut que rire ou sourire en assistant à la conversation des deux soldats et l'intervention du chef,

tableau d'une ironie cocasse sur l'autorité dans les casernes. L'arrivée aux remparts de Jocaste et de Tirésias, appelé par la reine Zizi, sorte de tuteur tyrannique, ne fait qu'augmenter la cocasserie de la scène. Jocaste éblouie et séduite par la jeunesse de la recrue, voudrait le rencontrer plus tard, malgré la protestation de Tirésias. Sa visite reste infuctueuse, car elle ne peut prendre contact avec le fantôme et elle décide de visiter incognito les boîtes de Thèbes. Ainsi se contruit ce premier acte qui, comme on le voit, n'a pas grand chose à voir avec l'exposition de Sophocle. Le second acte est simultané au premier: pendant que Jocaste échoue dans sa tentative de rencontrer le fantôme, se réalise une autre rencontre, celle d'Oedipe et du Sphinx. Vainqueur du Sphinx, Oedipe épouse Jocaste, mais au cours de la nuit de noces, pressé par Jocaste, il entame un long dialogue avec Tirésias qui lui annonce à mots couverts sa véritable destinée. Dernier acte: dix-sept après, le drame éclate: un messager arrive de Corinthe et, par son témoignage, met à nu la vérité. Jocaste se pend, Oedipe se crève les yeux et disparaît de la scène, guidé par sa fille Antigone.

Tel est le schéma de Cocteau assez éloigné d'une copie conforme de Sophocle. Cependant tout au long de l'action, Cocteau émaille les dialogues d'allusions larvées et de détails apparemment sans importance mais qui prennent leur véritable signification dans le dénouement et tissent autour du personnage central le filet qui finalement, malgré tous ses efforts pour s'en dépêtrer, l'empêtrera sans rémission. Pour ne citer que quelques exemples, la jeunesse du soldat, du même âge qu'Oedipe à qui il ressemble sème un doute dans le coeur de Jocaste, l'écharpe rouge qui par deux fois menace de l'étrangler, annonce son suicide, la broche aux perles grosses comme un oeuf anticipe l'aveuglement final, le cauchemar de la reine berçant un nourrisson transformé en une pâte gluante qui se glisse partout et qui colle à sa bouche et à ses cuisses, fait allusion dès le premier acte à l'inceste, le berceau dans la chambre rappelle la naissance d'Oedipe, l'ivrogne à la fin de la nuit de noces qui interpelle Jocaste: Madame, votre époux est bien trop jeune pour vous crie l'inceste en termes on ne peut plus clairs. Bien d'autres détails plus ou moins subtils présagent le drame. Quel est le but poursuivi par Cocteau dans cette pièce?

Est-ce une pure farce, une comédie burlesque qui ironise sur le destin, en somme une sorte d'échafaudage bouffon sans grande signification? La réponse à ces questions se trouve peut-être dans la dédicace:

*«J'ai souvent répété, dit Cocteau, qu'une chose ne pouvait à la fois être et avoir l'air. Ce credo perd de son exactitude lorsqu'il s'agit du théâtre, sorte d'enchantement assez louche où l'avoir l'air règne comme le trompe-l'oeil sur les plafonds italiens».*⁵

En d'autres termes, Cocteau croit-il au destin d'Oedipe ou la légende n'est-elle qu'un prétexte théâtral pour développer une sorte de vision du monde originale et accentuer peut-être un scepticisme sur la condition humaine? Faut-il prendre la tragédie au sérieux? Cocteau confond-il être sérieux et avoir l'air d'être sérieux, pour reprendre la distinction de la dédicace? N'entretient-il pas savamment l'ambiguïté pour nous forcer à rire même aux moments les plus tragiques? Par exemple, l'apparition du fantôme de Laïus, qui pourrait devenir un objet de terreur, se transforme, dans le dialogue des deux soldats et du chef en une altercation de caserne qui devient encore plus loufoque avec l'apparition de Jocaste et de Zizi.

Mais, pour mesurer maintenant dans sa différence, cette sorte de dégradation du mythe opérée par Cocteau, revenons à Sophocle, frappé et ému dans ses profondeurs par un destin apparemment inexplicable et qui provoque en nous une réaction spontanée et tout-à-fait compréhensible de révolte. Les véritables coupables d'un destin de parricide et d'inceste sont les dieux, car l'intention du héros n'a jamais été ni de tuer son père, ni d'épouser sa mère. S'il finit par le faire, c'est à son corps défendant. Si telle est notre première impression, Sophocle nous indique que nous ne pouvons nous y arrêter et qu'il faut creuser davantage. C'est le chœur qui nous met sur le chemin d'une

5. *Ibid.*, p.5.

interprétation qui évacue la révolte. Car à mesure que se déroulent les épisodes qui vont en crescendo tragique, le chœur proclame ouvertement non seulement son attachement au roi mais encore son inalterable fidélité à la sagesse de la divinité. Comme le souligne André Bonnard:

*«Au centre de ce drame où nous voyons s'engloutir au néant l'homme, son oeuvre et sa fortune, le chœur pose fermement l'assurance qu'il existe des choses qui durent, il affirme la présence, au delà des apparences, d'une réalité splendide et inconnue qui sollicite de nous autre chose qu'une négation révoltée».*⁶

Toutefois le problème rebondit, car il faut dissoudre le paradoxe d'une foi dans la divinité qui s'accompagne d'un doute profond. En d'autres termes: comment concilier foi et malheur? Pour dépasser cette antinomie, Oedipe, une fois de plus nous oriente: il respecte pleinement l'action divine: aucun blasphème ne sort de sa bouche. Ce qui nous ouvre sur une vue de la tragédie comme explicitation de la condition humaine. Sophocle nous présente en effet Oedipe comme la perfection de l'homme. C'est quelqu'un qui réfléchit et qui agit avec décision, sans jouer au tyran, mais toujours au service de la communauté. En quoi consiste alors sa faute? Non pas dans sa volonté, mais dans la situation de l'homme lui-même au milieu de l'univers dont il ignore l'ordre où s'insère sa vie. Un ensemble de forces régit l'équilibre du monde. L'homme doit agir nécessairement, mais son acte l'expose à des conséquences qui lui échappent. Le destin d'Oedipe, semble nous dire Sophocle, est exemplaire, car il nous situe, en tant qu'homme, à notre véritable niveau. En se crevant les yeux, Oedipe accède à une nouvelle connaissance qui est adhésion aux lois de l'univers et libération car il dépasse son destin en l'acceptant. L'ordre de l'univers a été bousculé par le parricide et l'inceste. Et il se rétablit par l'insertion du soi-disant coupable dans l'harmonie de l'ensemble. Oedipe à Colonne prolongera

6. André BONNARD, *op.cit.*, p. 103.

cette réflexion en faisant d'Oedipe le héros qui, dans sa mort, passe de l'homme agissant à l'homme souffrant.

Sommes-nous ici tellement loin de Cocteau? La voix, imitation du chœur grec, qui introduit le dernier acte, nous suggérerait la même leçon:

«Après les faux bonheurs, le roi va connaître le vrai malheur, le vrai sacre, qui fait, de ce roi de jeux de cartes entre les mains des dieux cruels, enfin, un homme».⁷

Dans cette simple phrase, nous retrouvons toute l'ambiguïté de Cocteau. Si la conclusion est la même, le chemin parcouru est tout différent. Les mots mêmes utilisés par Cocteau traduisent une optique qui n'a pas grand chose à voir avec l'optique de Sophocle. La tragédie grecque marquait un destin auquel l'homme, le roi parfait de Thèbes, devait se soumettre coûte que coûte pour ne pas déranger l'équilibre universel. Cocteau fait de ce roi un roi de jeux de cartes qui, dans le malheur, devient un homme. Mais qu'est-ce que cet homme, selon Cocteau? Par son ironie, Cocteau désacralise le mythe. La naïveté des hommes et leurs illusions se brisent sous le coup de la cruauté des dieux et l'impitoyable logique de la destinée. Oedipe, personnage romanesque, rêveur, image de Cocteau lui-même, incapable peut-être d'harmoniser la richesse de ses dons et condamné à mourir pour que se déploie son être authentique, tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change.

Copie conforme ou non, nous n'avons plus à en décider. Les deux oeuvres se rejoignent dans un au delà du mystère: celui de l'homme et de sa destinée.

7. Jean COCTEAU, *La machine infernale*, p. 113.

Bibliographie

André BONNARD, *D'Antigone à Sophocle*, Lausanne, La Guilde du Livre, 1954.

Werner JAEGER, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México, F.C.E. 1957.

Roger LANNES, *Jean Cocteau*, Coll. Poètes d'aujourd'hui, Paris, Seghers, 1960.

André FRAIGNEAU, *Cocteau par lui-même*. Coll. Écrivains de toujours, Paris, Seuil, 1957

La fatalité liée au bonheur humain: ELECTRE de Jean Giraudoux

Martha Graciela Méndez

I.S.P. "Dr. Joaquín V. González"

I.E.S. en Lenguas Vivas "Juan R. Fernández"

La terrible destinée des Atrides est une des plus célèbres histoires que nous ait léguée le monde classique. L'histoire d'Électre est le dernier maillon d'une race souillée à l'origine. Tantale voulait éprouver les dieux en leur donnant son fils Pélops à manger; le meurtre découvert et Tantale puni aux Enfers, Pélops revient à la vie pour accomplir dans sa descendance la malédiction des dieux outragés. Les deux fils de Pélops s'entre-déchirent: Thyeste séduit la femme d'Atrée, celle-ci tue ses enfants et les fait servir sur la table de son père. La fatalité fera que le seul survivant, Égisthe, accomplisse la destinée des Atrides: c'est lui qui séduira la femme de son cousin Agamemnon et qui tuera celui-ci à son retour de la guerre de Troie.

Électre, fille d'Agamemnon et de Clytemnestre et soeur d'Oreste, se retrouve dans les *Choéphores* d'Eschyle, l'*Électre* de Sophocle et l'*Électre* d'Euripide. Les multiples facettes de ce personnage, les différences qu'on peut trouver d'une pièce à l'autre relèvent toujours la personnalité d'une fille intransigente, tout entière habitée par le souvenir d'un père qu'elle doit venger.

La perspective eschyléenne est mythique et non pas héroïque; le plan d'Oreste a été forgé par Apollon, et même s'il est vrai qu'Électre accompagne son frère dans sa décision, elle s'efface complètement au moment de l'accomplissement de l'action tragique. Son statut, dans la pièce, la maintient

dans une sorte de passivité, faite de plaintes et de pleurs.

Chez Sophocle, le véritable héroïsme passe par la raison; c'est Oreste qui annonce son plan de vengeance et la ruse qui lui fera porter une urne censée contenir ses propres cendres, et par ce fait, il met Électre en garde. Électre chante son deuil, et ceci donne le ton à toute la pièce: la souffrance et la détermination vont caractériser Électre, tout entière tendue vers un seul objectif, la vengeance. L'Électre de Sophocle mène le jeu d'un bout à l'autre de la pièce: il s'agit bien de sa tragédie, celle d'une héroïne seule et désespérée qui trouve, grâce à son frère, la force de se venger.

Avec Euripide, les héros sont plongés dans un univers plus près du réel. Mariée à un laboureur, Électre travaille aux champs et vit comme une simple paysanne. Regrettant le luxe de la vie au palais, elle est hantée par l'adultère d'une mère trop belle et trop coquette; elle est obsédée par la honte que Clytemnestre fait peser sur la lignée d'Agamemnon. Nourrissant une haine irréductible pour sa mère, elle ne cesse d'évoquer la nécessité d'agir. Pour tuer Égisthe, Oreste exécute un plan préparé par le Vieillard, et c'est Électre qui attire Clytemnestre dans la chaumière du laboureur pour la librer au coup meurtrier de son frère.

Ainsi, les tragiques antiques modulent la prise de responsabilité d'Électre: suscitée par le chœur dans *Les Choéphores*, triomphante chez Sophocle, raisonneuse et explicite chez Euripide, les différences de traitement que les trois auteurs opèrent sur le mythe dessinent pour leurs successeurs les traits les plus marquants de la "vierge tragique": l'amour presque incestueux avec le frère et, à travers lui, celui du père mort, et la fascination secrète envers la mère qui tue. En outre, cette jeune fille hantée par la haine est toujours présentée comme une princesse esclave, notion explicitement traitée par Euripide qui la condamne aux plus pauvres tâches d'une ménagère, mais qui constitue déjà une forme de révolte.

L'unique sujet de la tragédie, c'est le dialogue de l'homme avec ce qui lui arrive. La tragédie suppose l'acte; le héros tragique entend s'affirmer dans le présent d'une action, fût-elle désespérée, il n'est jamais une victime, s'il accepte parfois à être un vaincu. L'événement tragique n'a pas d'âge, il est généralisant,

il souligne la solidarité d'une humanité toujours hantée par les mêmes difficultés, les mêmes situations sans issue, mais, il naît à un moment de l'histoire où l'homme reconnaît sa condition sans se résigner. La tragédie montre surtout l'impuissance de l'homme face à la fatalité. Les Atrides représentent, ainsi, une famille tragique parce qu'elle ne peut pas échapper à la malédiction des dieux. La notion métaphysique et religieuse de fatalité est imprégnée de transcendance et de liberté en tant que fondement nécessaire. La connaissance tragique est la prise de conscience de la part de fatalité à laquelle se heurte l'épanouissement de notre humanité.

Jean Giraudoux ouvre sa pièce le jour où le mariage blanc d'Électre avec le Jardinier doit avoir lieu, ce qui fait penser tout de suite à Euripide. Pourtant, un jeu d'incidents originels découvre par la suite la présence des traits fondamentaux des Électres antiques.

Chez les tragiques grecs, la haine d'Électre pour sa mère venait du désespoir et du souci de venger la mort de son père. L'Électre de Giraudoux, ne connaît pas la trahison de sa mère ni le meurtre de son père; la haine qui l'anime est instinctive, irraisonnée. Électre incarne une intransigeance triomphante; au nom de la justice, elle se fait la servante du destin.

L'union singulière d'Électre avec le Jardinier inquiète le Président, qui ne veut pas faire entrer dans sa famille la malédiction des Atrides. Il voit la jeune fille comme étant une "femme à histoires". Dès les premières lignes nous savons qui est Oreste et ce qu'il vient faire. Électre lit sans hésiter dans l'avenir et, nourrie d'une haine ténace envers sa mère, elle armera le bras de son frère. Égisthe "se déclare" et devient un bon prince; il est prêt à payer, mais il demande un jour de délai, parce que les Corinthiens veulent envahir Argos. Électre reste insensible et Oreste tue Égisthe et sa mère.

Giraudoux a fait de son héroïne une enquêteuse obstinée, elle ne sait rien, mais elle a un sens inné de la justice et du devoir.¹ Rien d'autre ne compte pour elle que la poursuite d'une vérité qu'il faut dévoiler. Son enquête relève de

1. Selon Giraudoux, ce qui donne à la femme son aspect original, c'est son intime liaison avec les phénomènes du monde, son pouvoir d'intuition.

la raison et de l'intuition; elle est parfois irrationnelle et mêle indices, déclarations, aveux, condamnations, et même jeux de rôles. Mais cette enquête ne va pas révéler une vérité unique, elle va mettre au jour les identités, et surtout, l'identité d'Électre. Lorsqu'elle se déclare la veuve de son père, elle prend l'attitude d'une rivale intransigeante, vierge et pure, face à sa mère, présentée comme une femme médiocre, une reine orgueilleuse dont l'étymologie du nom, *Klutaimnestra*, évoque l'infidélité. C'est pourquoi le Président, personnage stéréotypé, soucieux du bonheur humain au prix de n'importe quel compromis, l'appelle "une femme à histoires".

*Si les coupables n'oublient pas leurs fautes (...), s'il y a des malédictions, des brouilles, des haines, la faute n'en revient pas à la conscience de l'humanité, qui est toute propension vers le compromis et l'oubli, mais à dix ou quinze femmes à histoires!*²

Giraudoux perd le caractère d'horreur élémentaire de Sophocle au profit de la construction d'un destin, car le sujet même de sa pièce, c'est la jeune fille cherchant la vérité. Électre fait signe aux dieux, sa véritable nature se déclare en elle et elle force Clytemnestre à avouer et Oreste à tuer. La question du destin est liée ici au bonheur humain, et c'est Égisthe qui les définit tous les deux lorsqu'il apparaît majestueux et serein, et il découvre Électre, il ne voit qu'Électre, il ne s'adresse qu'à Électre. Le roi s'est déclaré en lui quand il a vu Argos dans la lumière du matin et il est décidé à épouser la reine pour sauver sa ville. Égisthe place tout sous le signe d'un dieu qui se confond avec les puissances du monde.

*Pour toujours j'ai reçu ce matin ma ville comme une mère son enfant.*³

Je ne vous épouse pas pour accumuler de nouveaux mensonges (...)Mais ce mariage est la seule façon de rejeter

2. Giraudoux, Jean *Electre*. Editions Bernard Grasset. Paris, 1937. p.28.

3. *Ibidem* p. 178.

un peu de vérité dans le mensonge passé...⁴

Malgré cette déclaration, un oiseau plane très haut au-dessus de lui, un vautour qui annonce l'échec du roi, car un homme d'État doit protéger les hommes en supprimant ceux qui peuvent réveiller les puissances des dieux. Il aurait dû donc, continuer avec son plan de tuer Electre, mais l'action du destin a réussi à transmettre la folie de justice et de vérité qui s'était emparée de la jeune fille à tous ceux qui renfermaient en eux une nature endormie.

Il est des vérités qui peuvent tuer un peuple, Electre.⁵

L'homme cherche son bonheur dans les conditions mêmes de son existence par mégarde du divin et par attirance du divin. Electre montre le poids effrayable du destin à l'heure où le sort des hommes semble échapper de leurs mains et les conduire droit à l'abîme. Les dieux sont de grandes inconsciences, les hommes ordinaires atteignent leur bonheur par abdication; au milieu de ces deux extrêmes, il y a les poètes, les "femmes à histoires", ceux qui font signe aux dieux, et grâce à eux, même à l'insu des innocents, le monde avance.

Dix ou quinze femmes à histoires ont sauvé le monde de l'égoïsme.⁶

Les Euménides représentent l'aspect visible du destin; elles grandissent à vue d'oeil, et la joie que procure leur présence est mêlée à l'inquiétude qui s'attache aux terribles déesses du remords.⁷ Elles mettent en scène le monde de l'enfance,

4. *Ibidem* p. 182.

5. *Ibidem* p. 200.

6. *Ibidem* p. 28.

7. Esprits ou déesses issus du monde souterrain, qui avaient le rôle morale de punir les criminels. La signification de leur nom, "bienveillantes" ou "vénérables", permet plusieurs interprétations: soit les déesses de la Vengeance étaient ainsi désignées par antiphrase, soit elles étaient

vif, spontané, frais mais cruel et éphémère; elles commentent, jouent, récitent, menacent.

Les Euménides et le Mendiant sont l'élément grec de la tragédie et représentent le Choeur antique qui poussait Oreste au meurtre chez Eschyle, conseillait la modération à Électre chez Sophocle et l'accompagnait dans ses plaintes chez Euripide. Chacune des interventions des Euménides est chargée de surnaturel; dès son apparition, le Mendiant fait penser à un dieu et joue jusqu'à la fin un rôle de voyant.

Les Euménides déclament la peur de Clytemnestre, la haine et la détermination d'Électre; elles jouent en parodie le dialogue entre le mirage de mère et le mirage de fils; au fur et à mesure qu'elles grandissent, grandit la menace du destin. A la fin de la nuit, elles auront l'âge d'Oreste et essaieront de l'entraîner vers le bonheur; leurs efforts seront inutiles: les mendiants délivrent le jeune homme pour que le destin se réallise.

Le Mendiant dévoile l'intention d'Égisthe par une allégorie,⁸ en même temps qu'il annonce que ce mariage sera l'occasion pour que la jeune fille "se déclare", tout en posant le problème de la rivalité entre la puissance du régent et celle d'Électre.

Et même la question, aujourd'hui, si vous voulez m'en croire, est de savoir si le roi se déclarera dans Egisthe avant qu'Électre ne se déclare dans Electre.⁹

La querelle entre Clytemnestre et sa fille remonte à ce jour où Oreste est tombé des bras de sa mère, selon le souvenir d'Électre, faute que Clytemnestre retourne parce qu'elle est sûre d'avoir vu la fille pousser son frère; dans cet affrontement perpétuel, le Mendiant sait lire la peur de la reine et la peur du régent, et comme

effectivement bienveillantes et furent ultérieurement confondues avec les Erinyes. Une autre tradition dit que ce sont les Erinyes elles-mêmes qui prirent ce nom et changèrent de caractère après qu'Athéa les eut convaincu de travailler à rétablir la justice sans cruauté gratuite.

8. Le petit hérissé qui meurt à la place des autres c'est *Electre*, que le régent veut tuer.

9. Giraudoux, J. *op. citée*. p.54.

elle refusait de donner la main de sa fille au Jardinier, c'est le Mendiant qui lui montre l'équivoque de la décision et de l'un et de l'autre.

Vous ne voyez donc pas qu'il y a dans Egisthe je ne sais quelle haine qui le pousse à tuer Electre, à la donner à la terre. Par une espèce de jeu de mots, il se trompe, il la donne à un jardin. Elle y gagne. Elle y gagne la vie...¹⁰

Le Mendiant voit, sait et raconte, il fait le récit de l'assassinat d'Agamemnon et celui du double meurtre au moment même où il s'accomplit.

C'est aussi le Mendiant qui évoque dès le début la femme Narsès par l'intermédiaire d'une autre allégorie.¹¹ La femme Narsès représente la véritable maternité contrairement à Clytemnestre qui n'est qu'un "mirage de mère"; elle ne serait pas capable de laisser tomber son enfant.

La femme Narsès s'attachait le sien avec une bande élastique. Il avait du jeu...Souvent il était de biais, mais il ne tombait pas.¹²

Elle partage avec Électre son admiration pour Agamemnon et devient pour la jeune fille cette mère qu'elle se cherchait et qu'elle ne pouvait trouver qu'en tuant celle qui l'avait enfantée.¹³

Quand elle arrive, à l'aube, à la tête des mendiants qui ont délivré Oreste, elle sera à la fois la mère du peuple et la mère substitutive d'Electre.

C'est doux de la toucher, cette petite Électre.(...) Heureses

10. *Ibidem* p.74.

11. Il connaissait une famille Narsès à qui on avait donné une petite louve qu'il a dû tuer parce qu'elle avait tué Narsès et commençait déjà à manger ses joues.

12. Giraudoux, J. *op. citée*, p.68.

13. ...un jour à midi, les petites louves, tout à coup, deviennent de grandes louves...(Giraudoux,J. *op. citée*, p. 51).

les mères qui ont des filles!.¹⁴

Dans le déroulement de la tragédie des Atrides, la “tragédie bourgeoise des Thécathoclès” en est également le reflet. Selon l’étymologie, Thécathoclès serait la gloire des dieux d’en bas. Agathe et le Président sont le symbole de l’humanité médiocre. Pourtant, Agathe est parfois le double de Clytemnestre, et surtout, celui d’Électre. Sa lutte permanente avec son mari double celle de la mère et la fille; c’est elle qui veut substituer le jeune étranger, qui n’est autre qu’Oreste, au jardinier, face aux discours vides du Président pour sauver la famille du destin des Atrides; c’est elle qui, cinq minutes avant l’aurore, éprouve le besoin de se débarrasser de son réseau de mensonges dans un élan de justice et de vérité qui fait penser à Électre. Agathe représente la dignité des femmes perdue et retrouvée.

L’étrange palais qui rit et pleure à la fois est lié au personnage du Jardinier. La “façade sensible” témoigne du souci qu’a Giraudoux de nous introduire dans le monde merveilleux de la Grèce primitive, où le surnaturel était naturel, parce que dans le monde de Giraudoux aussi, toute apparence se double d’une ressemblance, où le connu est en même temps inconnu et l’homme doit déchiffrer les messages transmis par les choses. Le Jardinier explique cette façade dont les fleurs qu’il y a cultivées cachent les plus cruels souvenirs. Il s’agit d’un personnage tragique qui doit disparaître parce que la tragédie est une affaire de rois, et qu’il ne pourra jamais avoir Électre. Il parle de l’Humanité toute entière, et la vérité d’Électre devient la vérité de la Tragédie : la pureté, la haine, la colère, l’inceste, le parricide y sont purs, c’est-à-dire, sans mélange, sans corruption.

*On réussit chez les rois les expériences qui ne réussissent jamais chez les humbles.(...) C’est toujours de la pureté. C’est cela que c’est, la Tragédie, avec ses incestes, ses parricides : de la pureté, c’est à dire en somme de l’innocence.*¹⁵

14. *Ibidem* p. 221.

15. *Ibidem* p.120.

Son lamento s'inspire des "parabases" de la comédie ancienne du V^e siècle où le Coryphée, dans une digression introduite au chœur de la pièce, s'adressait au public et développait devant lui ses malheurs ou revendications personnels. Cette plainte tient compte des paradoxes montrés dès le début sur la façade du palais, elle montre que chaque apparence cache sa vraie réalité qui est son contraire, et que la meilleure preuve que les dieux tiennent parole est leur silence.

Comme presque toujours dans l'œuvre de Giraudoux, l'action s'achemine vers l'aurore. Dans toutes les civilisations, l'aurore est le symbole joyeux de l'éveil, de la lumière retrouvée, le signe de toutes les promesses. Avec elle le monde recommence et tout nous est offert. C'est le moment des déclarations, le reflet de l'ennoblissement moral d'Égisthe, la révolte d'Agathe, la conversion à l'amour, mais, pour Électre, c'est le moment de la révélation; par ce sens de l'aurore, propre aux personnages de Giraudoux, elle éprouve, pour la première fois, l'essence, l'absolu.

Giraudoux a donné à Électre le rôle d'une Erinye qui poursuit le criminel en flairant l'odeur du sang versé, tandis que les Erinyes sont substituées par les petites Euménides, présentes dès le début pour garder, enchaîner et fasciner Oreste et le détourner de son destin de malheur.

Superbément et désespérément isolée, Électre est l'un de ces héros tragiques créés pour constituer une humanité spéciale, chargée d'éprouver les grandes souffrances. La nuit lui a tout dévoilé et elle trouve un étrange bonheur quand elle prend brusquement conscience de la signification de sa mission. Toujours ignorante de la volonté des dieux, elle devient le moteur humain du matricide.

Chargée de la rancune des Atrides, Électre, par sa détermination, *concentre en elle la cruauté du mythe qui, à chaque renouvellement tragique, renouvelle l'aveu de l'homme de sa propre cruauté, avec d'autant plus éclatant qu'il cherche à se justifier par la cruauté du destin.*¹⁶

16. Au fur et à mesure qu'on avance dans le temps, le poète recule, de génération en génération, l'origine de la faute comme s'il voulait en décharger ses contemporains ou encore comme s'il voulait éloigner d'eux, progressivement, les mouches. (*Brunel, P. Le mythe d'Électre. Librairie Armand Colin, Paris, 1971*)

Bibliographie

Aibouy, Pierre Mythes et mythologies dans la littérature française. *Librairie Armand Colin. Paris, 1969.*

Brunel, Pierre Le mythe d'Electre. *Librairie Armand Colin. Paris, 1971.*

Chevalier, J. et Gheerbrant, A. Dictionnaire des symboles. *Seghers. Paris, 1973.*

Eurípides Electra. *In Tragedias Il Bruguera. Libro clásico. Barcelona, 1982.*

Giraudoux par lui-même. *Ecrivains de toujours. Editions du Seuil. Paris, 1952.*

Giraudoux, Jean Electre. *Editions Bernard Grasset. Paris, 1937.*

Giraudoux, Jean Electre. *Univers des lettres. Bordas. Paris, 1972.*

Graves, Robert Los mitos griegos. *Alianza Editorial. Buenos Aires, 1993.*

Houlet, Jacques Le théâtre de Jean Giraudoux. *Editions Pierre Ardent. Paris, 1945.*

Morel, Jacques La tragédie. *Librairie Armand Colin. Paris, 1964.*

Sophocle Electre *Librairie Hatier. Paris, 1948.*

“Libertad, Acción, Responsabilidad: Esquilo y Sartre”

Jorge Alberto Piris

Inst. de Análisis Semiótico del Discurso (UNLPam)

Universidad del Salvador

I.E.S. N° 1 "Dra. Alicia Moreau de Justo"

Jean-Pierre Vernant, en *Los orígenes del pensamiento griego*, expone con claridad el proceso que da origen a la *polis* y, con ella, al pensamiento racional, al advenimiento de la filosofía. En el siglo XII a.C., la caída del poderío micénico, ante la invasión dórica, produce cambios socio-culturales muy importantes. Finaliza el tipo de monarquía centrada en el palacio. Termina la Edad del Bronce, la edad de los héroes, y comienza la metalurgia del hierro. La cremación reemplaza a la inhumación y se rompe el nexo entre el cadáver y la tierra. La desaparición del rey divino marca ahora una distancia insalvable entre los hombres y los dioses. Se comienza a tener conciencia de un pasado remoto distinto del presente. Entre los siglos VIII y VII a.C. se produce otra gran innovación: surge la *polis*. Se trata de fundar un orden sobre relaciones de simetría, de equilibrio, de igualdad. El centro político-social se desplaza del palacio a la plaza pública. Hay una laicización de la política y se redactan leyes. La legislación sobre el homicidio hace que el asesinato deje de ser un asunto privado, pues el perjuicio causado a un individuo es considerado un atentado contra todos.¹

En este marco de la *polis*, la tragedia griega nace en Atenas, florece y decae en

1. VERNANT, Jean-Pierre: *Los orígenes del pensamiento griego*. Buenos Aires, Eudeba, 1983, pp.7-64.

el lapso de un siglo. Vernant y Vidal-Naquet observan que Louis Gernet, mediante el análisis del vocabulario y las estructuras de cada obra trágica, pudo apreciar que “la verdadera materia de la tragedia es el ideario social propio de la ciudad, especialmente el pensamiento jurídico en pleno trabajo de elaboración”.² Cuando aún el derecho no está fijado, en esa época de crisis y cambio, surge la tragedia y plantea cuestiones esenciales de manera diferente a la de un debate jurídico. Su objeto “es el hombre que vive por sí mismo ese debate, obligado a hacer una elección decisiva, a orientar su acción en un universo de valores ambiguos, donde nada es jamás estable ni unívoco”.³ Si puede plantear el tema de la responsabilidad del héroe —como prototipo humano— es porque se han producido incipientes progresos en el derecho y porque los planos divino y humano están suficientemente distanciados, aunque parezcan inseparables. Además, “la tragedia corresponde a un estado particular de elaboración de las categorías de la acción y del agente”.⁴

Aristóteles define la tragedia como “la imitación de una acción”,⁵ una *mímesis* de una *praxis*. Y aclara “...y es ante todo en función de la acción que ella imita a los hombres que actúan”.⁶ Pero una *praxis* no es cualquier acción sino “una acción iniciada con un propósito determinado y llevada a cabo en busca de dicho fin. (...) Va siempre vinculada a una “elección”, porque una “*proáiresis* o elección es el principio de una *praxis*”.⁷ Es por eso que siempre se nos presenta al héroe trágico como un individuo que se interroga a sí mismo sobre la mejor manera de obrar.

No podemos tratar en detalle, dentro de los estrechos límites de este

2. VERNANT, Jean-Pierre y VIDAL-NAQUET, Pierre: *Mito y Tragedia en la Grécia antigua*. Traducción de Mauro Armíño. Revisión de Antonio Piñero. Madrid, Taurus, 1987, p.17.

3. *Idem*, p. 18.

4. *Idem*, pp. 64-65.

5. ARISTOTELES: *Poética*. Traducción del griego, prófago y notas de Francisco de P. Samaranch. Madrid, Aguilar, 1972, p. 77.

6. *Idem*, p. 81.

7. SAMARANCH, Francisco: *Introducción*. (En ARISTOTELES: *Poética*, op. cit., p. 26).

trabajo, el tema de la responsabilidad del héroe trágico. Sólo señalaremos algunos hitos en su concepción. En 1928 Snell subrayó la autonomía, responsabilidad y libertad del héroe, lo que disminuyó el papel de las fuerzas suprahumanas que dan la dimensión trágica. Críticas a esta postura desembocaron en la teoría de la doble motivación, propuesta por A. Lesky y adoptada por la mayoría de los helenistas contemporáneos, que admite el papel determinante de los poderes sobrenaturales pero concede cierto lugar a la iniciativa humana:

“El héroe del drama está enfrentado a una necesidad superior que se le impone, que le dirige, pero, por el movimiento propio de su carácter, él mismo se apropia de esa necesidad, la hace suya hasta el punto de querer, de desear incluso apasionadamente lo que en otro sentido está forzado a hacer”.⁸

No registra el griego palabras que se refirieran a lo voluntario o involuntario, pues no existían esas categorías. Del lenguaje jurídico se toma la oposición semántica *hekón-ákon*, traducida muchas veces como “voluntario-involuntario” pero que en realidad significan “de grado” y “muy a su pesar”. Aristóteles analiza el tema de la responsabilidad del hombre por sus actos y distingue entre la coacción externa y la causalidad interna. El hombre es responsable de todas las acciones que no sean debidas a factores externos. Pero esto “no opone un acto *forzado* a otro *libremente querido*, sino una coacción sufrida desde afuera a una determinación que opera desde dentro”.⁹

Todo esto ha permitido definir la acción propia de la tragedia:

“Formación del concepto de responsabilidad subjetiva, distinción entre acto realizado de grado y el cometido a pesar de uno mismo; atención a las intenciones del agente:

8. VERNANT, Jean-Pierre y VIDAL-NAQUET, Pierre, op. cit., p. 48.

9. *Idem*, p. 64.

éstas son otras tantas innovaciones que los Trágicos no ignoraron y que a través del progreso del derecho afectaron de forma profunda la concepción griega del agente, y modificaron las relaciones del individuo con sus actos".¹⁰

En la trilogía de Esquilo se advierten los rasgos reseñados. Los personajes sienten la inexorabilidad del destino. En *Agamemnon*, el coro de ancianos dice: "...hoy sucede lo que tenía que suceder; lo que está decretado se cumple".¹¹ Y también: "El destino del hombre marcha derecho y sin tropezar hasta que se estrella en invisible escollo".¹² Casandra predice su inminente muerte y la de Agamemnon, y la futura venganza de Orestes. Exhortada por el coro para que no penetre en el palacio y de esta forma evitar o retardar su muerte, contesta: "Ha llegado el día; huirle sería de bien poco provecho".¹³ Un concepto similar se aprecia en *Las coéforas*. Dice Electra: "...a nadie temáis, que libre o esclavo no hay mortal que se exima de los decretos del Destino".¹⁴ Y el Destino es utilizado por Clitemnestra como excusa, en su súplica ("¡Oh, hijo mío! El Destino fue el autor de ese crimen"), y por Orestes, en su respuesta ("El Destino es también quien dispone tu muerte").¹⁵

Pero si bien los personajes sienten la coacción externa no por eso dejan de hacer su elección. Luego de anunciar a Clitemnestra que la matará, y ante su pedido de clemencia, Orestes duda: "Píades, ¿qué haré? ¿Huiré con horror de matar a mi madre?".¹⁶ La respuesta de Píades hace que elija, que realice su *proáiresis*.

Tras matar a su madre, comienza a sentirse turbado. Y busca su

10. *Idem*, p. 63.

11. ESQUILO: *Tragedias*. Edición y prólogo de Pedro Enriquez Ureña. Traduc. directa del griego por Fernando S. Brieva Salvatierra. Buenos Aires, Losada, 1970, p. 142.

12. *Idem*, p. 164.

13. *Idem*, p. 173.

14. *Idem*, p. 187.

15. *Idem*, p. 209.

16. *Idem*, p. 208.

justificación con argumentos jurídicos. Pide al sol que contemple las maldades de su madre, "porque si soy acusado alguna vez pueda dar testimonio de la justicia con que le di muerte".¹⁷ Y responsabiliza a Apolo porque "aumentó mi audacia y me anunció, por boca del oráculo pitio, que esta acción no se me imputaría a delito".¹⁸ Esto lo ratifica Atena en *Las Euménides* al justificar su voto ante las antiguas diosas: "Bien que autor de su delito, Orestes no debía llevar pena".¹⁹

Estas expresiones del lenguaje jurídico, propio del derecho que está naciendo junto con la *polis*, ya se veía en *Agamemnon*. Cuando Clitemnestra trata de justificar su crimen en "aquel antiguo y fiero espíritu de venganza que aderezó el cruel festín de Atreo",²⁰ el coro le pregunta: "¿Y quién habrá que atestigüe que estás inocente de esa muerte? ¿De dónde ha de venir tal testimonio?".²¹

En el final de la trilogía se advierte la nueva concepción cultural. La antigua culpa religiosa, que se transmitía de padres a hijos como una locura enviada por los dioses, da lugar a un fallo ajustado a derecho. Orestes ha cometido un crimen, pero es absuelto por el primer tribunal constituido en Atenas por no haber tenido intención de delinquir. El asesinato "debe ser colocado en la categoría de *dikaïos phónos*, del crimen justificado".²²

Veamos de qué manera toma Sartre el tema de la *Orestía* para expresar el núcleo de su filosofía mediante la acción de *Las Moscas*. En poco se apega a la fábula de *Las Coéforas*, o dicho de otro modo, respeta los cuatro personajes principales y las dos muertes inevitables, pero introduce todos los cambios que considera necesarios para sustentar sus ideas. Por ejemplo, en la primera escena, Orestes y el Pedagogo se presentan como viajeros extraviados, como turistas.

17. *Idem*, p. 212.

18. *Idem*, p. 213.

19. *Idem*, p. 236.

20. *Idem*, p. 178.

21. *Idem*, p. 179.

22. VERÑANT, Jean-Pierre y VIDAL-NAQUET, Pierre, *op. cit.*, p. 73.

En cambio, en la primera escena de *Las Coéforas*, Orestes manifestaba la intención que lo llevaba a Argos: “¡Oh Zeus, que vengue yo la muerte de mi padre!”.²³ Tampoco respeta los tiempos, las edades del mito. Júpiter dice que el crimen de Agamemnon sucedió quince años atrás (Acto I, Escena 1). Orestes le dice al Pedagogo, al ver el palacio: “También yo nací allí. Tenía casi dos años cuando me llevó la soldadesca de Egisto”.²⁴ Y cuando Clitemnestra le pregunta la edad, contesta “Dieciocho años” (Acto I, Escena 5). Sartre está falseando el mito en forma intencional. No pudo desconocer que Agamemnon tardó diez años en la guerra de Troya. Si Orestes es su hijo no pudo tener dos años en el momento de su muerte. Pero lo que pretende Sartre es mostrar la crisis que siente el protagonista al no tener “memoria” de su ciudad natal, y para ello, debía ser muy pequeño al abandonarla. El Pedagogo demuestra el tipo de educación que le ha brindado cuando le recuerda que es “libre de todas las servidumbres y de todas las creencias, sin familia, sin patria, sin religión, sin oficio, libre de todos los compromisos y sabedor de que no hay que comprometerse nunca...”.²⁵ Orestes, sin recuerdos que lo vinculen con su patria, siente que tiene “la libertad de esos hilos que el viento arranca a las telas de araña y que flotan a diez pies del suelo; no peso más que un hilo y vivo en el aire”.²⁶ Por eso, luego de ironizar sobre ese tipo de libertad y acceder a los reclamos del Pedagogo para dejar la ciudad, ya que no tiene cosas en común con la gente de Argos ni deseos de echar a Egisto, exclama:

“¡Ah! Si hubiera un acto, mira, un acto que me diera derecho de ciudadanía entre ellos; si pudiera apoderarme, aun a costa de un crimen, de sus memorias, de su terror y de sus esperanzas para colmar el vacío de mi corazón, aunque

23. ESQUILO, *op. cit.*, p. 185.

24. SARTRE, Jean-Paul: *Teatro. Las Moscas. A puerta cerrada. Muertos sin sepultura. La mujerzuela respetuosa. Las manos sucias*. Buenos Aires, Losada, 1962, p. 16.

25. *Idem*, p. 17.

26. *Idem*.

tuviera que matar a mi propia madre...".²⁷

Antes de desarrollar este tema fundamental de *Las Moscas*, veamos el concepto de libertad entre los griegos, brillantemente resumido por A. J. Festugière, O.P.²⁸ Este concepto nace también junto con la *polis* y está unido al de la democracia: "El fundamento del régimen democrático es la libertad", dice Aristóteles (*Polit.* Z 2, 1317 a 20) después de Platón (*La República*, VIII, 557 B3, 502 b 6)".²⁹ Las leyes de Solón eliminan el arresto por deudas y las de Pericles instituyen el pago de las funciones públicas. Esto permite a los ciudadanos pobres acceder a los cargos. Se unen la libertad civil con la libertad política. Lo opuesto al hombre libre es el esclavo. Éste obedece a su amo *ákon*, mientras que el hombre libre cumple sus acciones *hekón*. Por eso afirmará Aristóteles que "la libertad consiste, por una parte, en el hecho de ser sucesivamente súbdito y gobernante...; por otra parte, la libertad consiste en que cada uno es libre de vivir como le plazca".³⁰ El griego no obedece a un hombre porque obedece a la ley. Esto constituye el orgullo de su sistema político, y se expresa así en las tragedias de Esquilo. En *Los Persas*, el coro de ancianos responde a la madre de Jerjes que pregunta por el rey de los atenienses: "No se dicen esclavos ni súbditos de hombre alguno".³¹ Al finalizar la autonomía de las ciudades griegas y quedar bajo el dominio del rey de Macedonia, al perderse la libertad política, la filosofía se ocupará de mostrar el camino hacia la libertad interior. Epicuro liberará a los hombres del temor a los dioses, y sus discípulos serán libres al carecer de deseos y de temor. Zenón enseñará a concordar nuestros anhelos personales con el Todo. La libertad interior consistirá "en cambiar nuestros deseos, sublimarlos, transponerlos del plano individual al plano del universo".³²

27. *Idem*, p. 19.

28. FESTUGIERÈ, A.-J., O.P.: *Libertad y Civilización entre los griegos*. Buenos Aires, Eudeba, 1972.

29. *Idem*, p. 10.

30. *Idem*, p. 13.

31. ESQUILO, *op. cit.*, p. 54.

32. FESTUGIERÈ, A.-J., O.P., *op. cit.*, p. 48.

El tiempo mítico de *Las Moscas* alude a la época anterior a la *polis*. Orestes no presenta, pues, la libertad del ciudadano ni la del sabio. Sartre nos muestra que ese tipo de falsa libertad, sin compromiso, que le ha enseñado el Pedagogo, no satisface a Orestes. Pero por su influjo, tres veces dirá que los problemas de la gente de Argos no le incumben, y ocultará su nombre con otro falso cuando se encuentre con Electra. En el juego de estos dos personajes y en sus decisiones finales se muestra el verdadero carácter de la libertad sartreana. Electra rechaza la ayuda del supuesto Filebo porque "Otro vendrá para libertarme".³³ Espera a Orestes, pero cuando éste revela su identidad, lo niega reiteradamente y lo sigue llamando Filebo. Sartre no nos presenta una anagnórisis sino una transformación. Orestes, se pregunta sobre su existencia: "¿Quién soy yo, Dios mío, para que mi propia hermana me rechace sin haberme probado siquiera? (...) ¿Quién soy y qué tengo para dar? Apenas existo".³⁴ De este cuestionamiento, de esta toma de conciencia, nace la voluntad de querer ser. Y estalla en él la libertad y la determinación de convertirse en un "ladrón de remordimientos", para asumir los de todos los habitantes de la ciudad y adquirir el derecho de ciudadanía. Su determinación logra el reconocimiento final de Electra, quien comienza a temer por hallarse en el umbral de un acto irreparable.

En su diálogo con Egisto, a quien va a prevenir, Júpiter revela dos grandes secretos: "que los hombres son libres" aunque no lo saben, y que "Una vez que ha estallado la libertad en el alma de un hombre, los dioses no pueden nada más contra ese hombre".³⁵

Luego de matar a Egisto y Clitemnestra, Orestes comienza a sentir su libertad y su ser: "Somos libres, Electra. Me parece que te he hecho nacer y que acabo de nacer contigo... Soy libre, Electra; la libertad ha caído sobre mí como el rayo".³⁶ Pero Electra comienza a experimentar una sensación opuesta: "¿Libre? Yo no me siento libre. ¿Puedes hacer que todo esto no haya sido? Ha sucedido algo que ya no somos

33. SARTRE, J.-P., *op. cit.*, p. 40.

34. *Idem*, p. 42.

35. *Idem*, pp. 54 y 55.

36. *Idem*, p. 58.

libres de deshacer".³⁷ Orestes no se arrepiente de su decisión, ni de sus consecuencias: "He realizado *mi* acto, Electra, y este acto era bueno. (...) él es mi libertad".³⁸

En el último acto, se profundiza la crisis en Electra, quien opta por el arrepentimiento y solicita el amparo de Júpiter. Orestes, en cambio, mantiene un duelo verbal con el dios, quien trata de volcarlo también hacia el arrepentimiento, tentándolo con el trono de Argos. Por boca de Orestes surgen las ideas de Sartre:

*"No soy ni el amo ni el esclavo, Júpiter. ¡Soy mi libertad! (...)
"...de pronto la libertad cayó sobre mí y me traspasó, la naturaleza saltó hacia atrás y ya no tuve edad y me sentí completamente solo; (...) estoy condenado a no tener otra ley que la mía. No volveré a tu naturaleza; en ella hay mil caminos que conducen a ti, pero sólo puedo seguir mi camino. Porque soy un hombre, Júpiter, y cada hombre debe inventar su camino. (...) Tú eres un Dios y yo soy libre; estamos igualmente solos y nuestra angustia es semejante. (...) la vida humana empieza del otro lado de la desesperación."*³⁹

El final de la obra nos muestra a Orestes que asume la responsabilidad de su crimen frente al pueblo y se marcha del lugar con las moscas y las Erinias que lo siguen.

Cabe preguntarnos por qué Sartre no ha colocado el juicio con que finaliza la *Orestía*. La respuesta es sencilla. No es necesario justificar a Orestes: él ha elegido, ha realizado un acto y ha asumido la responsabilidad del mismo. Su acto es su libertad. Y la libertad, para Sartre, es un punto de partida.

Tanto Esquilo como Sartre han sido autores comprometidos con su época y que han utilizado como materia prima de sus obras al hombre. Se ha sugerido que *Los Persas* sea una defensa de la política marítima de Temístocles; que en *Los*

37. *Idem*.

38. *Idem*.

39. *Idem*, pp. 69, 70 y 71.

Siete contra Tebas la alabanza a Anfiarao sea un homenaje a Aristides. Pero más allá de las referencias específicas a personas o sucesos, con Esquilo irrumpen sobre la escena las grandes cuestiones de la época: el derecho de asilo, el surgimiento del estado desde las ruinas de las luchas de familias, la necesidad del voto y de la democracia.⁴⁰ Y su obra está teñida de un profundo humanismo. Que la suerte de Etéocles esté unida a la de Polinices nos indica que si matas a alguien estás matando a tu hermano. La *Orestía* nos muestra una verdad esencial, oculta en el mito y sacada a la luz violentamente: no hay límite entre la inocencia y el crimen. Nos descubre la ambigüedad inexorable de la existencia, esa duplicidad que invierte los roles con facilidad sin que podamos evitarlo. El destino se cumple pese a la rebelión de los protagonistas: esa es la aventura humana.

Un concepto similar apreciamos en *Las Moscas*, en la predicción de Clitemnestra a Electra: "...un día, arrastrarás tras de ti un crimen irreparable. (...) Y sabrás por fin que has comprometido tu vida sin más ni más, de una vez por todas, y que lo único que te queda es arrastrar tu crimen hasta la muerte".⁴¹ En este caso, además de mostrarse la inversión de roles que puede presentarse en el devenir humano, se marca una neta relación entre la libertad y la responsabilidad. El acto que elijo para señalar el camino que he decidido construir me compromete para siempre.

Enrique Valiente Noailles ha explicado con claridad, recientemente, por qué el existencialismo es un humanismo:

"...cuando cada hombre elige algo para sí, está al mismo tiempo diseñando cómo quiere que sea lo humano. Por eso el existencialismo sostiene que la existencia precede a la esencia: al nacer no somos nada, somos solamente lo que hacemos de nosotros mismos y lo humano será el modelo que se desprenda de ello. Cuando Sartre sostiene que el

40. Cfr. ESCHILO: *Orestea. Agamennone. Coefore. Eumenidi*. Traduzione e nota storica di Ezio Savino. Introduzione di Umberto Albini. Milano, Garzanti, 1985, pp. xvii-xxi.

41. SARTRE, J.-P., *op. cit.*, p. 26.

*existencialismo es un humanismo, está afirmando que el hombre es el único –y obligado– legislador de sí mismo”.*⁴²

Por eso resulta aleccionadora la actitud de Electra. ¿Por qué esa Inversión de su pensamiento primitivo? Lo que sostenía su existencia era la esperanza del regreso de Orestes y la consumación de la venganza, esa venganza que restauraría el orden. Pero como ya citáramos, la esperanza de su liberación estaba en “otro”, en Orestes. Sartre, en esta obra que transita todos los vericuetos de la libertad, quiere mostrarnos que la elección de nuestro acto, el que establecerá el camino que hemos de recorrer, no puede venir de afuera, no puede ser aportada por otro: debe nacer de nuestra íntima convicción. Todo el accionar de Electra se nos presenta superficial, externo. Por eso comienza a temer lo irreparable en el mismo momento en que aprecia la determinación de Orestes, y finalizará con el arrepentimiento y el refugio en la simple existencia. Parece advertirnos Sartre que no siempre se puede alcanzar la esencia.

Las obras de Esquilo se instalan en una época mítica en la que los dioses marcan un destino inexorable contra el que lucha el héroe trágico. Su rebeldía será inútil, pero mostrará la dignidad del hombre. Las vicisitudes del héroe irán desentrañando aspectos humanos, ocultos en el mito y develados por el arte. Y la enseñanza moral será reconocida por una sociedad nueva que está creando sus reglas de convivencia.

La obra de Sartre retoma la época mítica desde una realidad dolorosa: la Francia ocupada de 1943. La censura está más preocupada en que no se estrenen obras escritas o traducidas por judíos, o en que no intervengan actores negros o judíos, que en advertir los peligros que los textos pudieran acarrear al régimen totalitario. Y por eso puede estrenarse este verdadero canto a la libertad y a la dignidad humana.

La filosofía de Sartre es atea. Su mundo no tiene Dios. Eso convierte al hombre en único responsable de su proyecto. Señala Sartre que “Lo que hay de

42. BARON SUPERVIELLE, Odile: *Al rescate de Sartre*. /Entrevista con Enrique Valiente Noailles/ (En: Diario La Nación, Buenos Aires, Domingo 19 de marzo de 2000, Sección 6, página 2).

común entre el arte y la moral es que, en los dos casos, tenemos creación e invención. (...) El hombre se hace, no está todo hecho desde el principio, se hace al elegir su moral".⁴³ Desde su libertad, deberá implementar su propia legislación, la que mostrará el modelo de humanidad involucrado. Ya que estamos condenados a ser libres, actuemos con responsabilidad pensando en el prójimo.

Libertad, acción, responsabilidad, son ejes de la moralidad en Esquilo y Sartre.

43. SARTRE, Jean Paul: *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires, Ediciones del 100, 1981, p. 37.

Bibliografía

ARISTOTELES: *Poética*. Traducción del griego, prólogo y notas de Francisco de P. Samaranch. Madrid, Aguilar, 1972.

BARON SUPERVIELLE, Odile: *Al rescate de Sartre. / Entrevista con Enrique Valiente Noailles/* (En: Diario La Nación, Buenos Aires, Domingo 19 de marzo de 2000, Sección 6, página 2).

ESCHILO: *Oresteia. Agamennone. Coefore. Eumenidi*. Traduzione e nota storica di Ezio Savino. Introduzione di Umberto Albinì. Milano, Garzanti, 1985.

ESQUILO: *Tragedias*. Edición y prólogo de Pedro Enríquez Ureña. Traduc. directa del griego por Fernando S. Brieva Salvatierra. Buenos Aires, Losada.

FESTUGIERÈ, A.-J., O.P.: *Libertad y Civilización entre los griegos*. Buenos Aires, Eudeba, 1972.

MATEO, Martha S.: *Ontología y Ética en Sartre*. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, 1975.

SARTRE, Jean-Paul: Teatro. Las Moscas. A puerta cerrada. Muertos sin sepultura. La mujerzuela respetuosa. Las manos sucias. Buenos Aires, Losada, 1962.

SARTRE, Jean Paul: *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires, Ediciones del 80, 1981.

VERNANT, Jean-Pierre: *Los orígenes del pensamiento griego*. Buenos Aires, Eudeba, 1983.

VERNANT, Jean-Pierre y VIDAL-NAQUET, Pierre: *Mito y Tragedia en la Grecia antigua*. Traducción de Mauro Armíño. Revisión de Antonio Plñero. Madrid, Taurus, 1987.

La embriaguez de Narciso en el Simbolismo francés

Paulette Rachou.

Universidad Católica Argentina

El hombre antiguo con gran capacidad para vivenciar el misterio en el que estaba inmerso, tuvo la experiencia de la pérdida de una época primordial paradisiaca en la que el cielo y la tierra estaban en relación directa o que era posible ponerlos en contacto ya sea ascendiendo a un monte, subiendo por una escalera o trepando a un árbol. Así surgen los símbolos riquísimos del monte, el árbol y la escalera.

Pero por un hecho misterioso el monte se aplanó, no fue posible subir al árbol y la escalera no ofreció sus peldaños. Así el cielo y la tierra, para oriente y occidente, quedaron separados.

La añoranza de esa felicidad perdida permanece en el hombre y en determinados momentos de la cultura se hace más angustiante y así surgen los mitos para expresar con su hermetismo una realidad inefable.

Para nuestro racionalismo moderno es muy difícil comprenderlos y por eso es posible que de un mito antiguo de desprendan distintas interpretaciones que tal vez son parte de una realidad alcanzable solo a los iniciados.

He de referirme al mito de Narciso muy conocido y empobrecido por la psicología moderna.

Narciso. Dejemos de lado su historia muy poéticamente presentada por Ovidio en su *Metamorfosis* (libro III, v. 340 al 520) aunque ya con anterioridad

el encanto del narciso aparece en las ceremonias de iniciación en el culto de Demeter en los misterios de Eleusis (Himno a Demeter, v. al 20).

Es que siempre Narciso, de "nárke", adormecimiento, embriaguez, trasforma de distintas maneras a los que contemplan o se enamoran de él.

En Francia en el siglo XIX en oposición al naturalismo y al positivismo inspiradores de la novela, se alza el Simbolismo como uno de los momentos en que la angustia existencial es asfixiante para muchos escritores y así, por medio de la palabra, aunque insuficiente, trata de alcanzar ese mundo perdido, el mito de la Edad de Oro, las Ideas donde todo es bello, eterno, perfecto. El Edén perdido.

Dos escritores van a retomar muy especialmente el Mito de Narciso: Paul Valéry y André Gide unidos por un mismo ideal estético y por su admiración hacia Mallarmé.

Paul Valéry en tres obras presenta a Narciso como ideal poético y conocimiento de sí mismo: en "Narcisse parle", publicado en *Album des vers anciens*, (1980-93); en *Charmes* "Fragments du Narcisse" 91922-23) y su *Cantante du Narcisse* de 1938.

Me parece que el espíritu de la antigua Grecia está mas vivo en la obra que André Gide dedica a Paul Valéry: *Cantante du Narcisse* de 1981.

Aquí no hay metamorfosis. Narciso esta solo e inquieto. Quiere conocerse, conocer su alma y para conocerla se inclina sobre el río del tiempo. Conocimiento y búsqueda que no están en la versión de Ovidio. Al inclinarse sobre el agua no contempla su imagen sino que ve desfinar, como en la caverna de Platón, una realidad que no es la suya: flores en las orillas, troncos de arboles, fragmentos del cielo azul reflejados en el agua. Imágenes que están esperando que su mirada les de el ser. Cuando los mira se colorean y se animan. Es el éxtasis del presente. Pero de golpe se proyecta al futuro y así ve desfilar una realidad virtual que no es todavía y que frente a él se sumerge en el pasado. Y es un ir y venir de las mismas cosas. Y así Narciso- filósofo- reconoce la imperfección del ser hacia su realidad plena: imagen de una forma primero "perdida, paradisiaca y cristalina".

Y surge en narciso la imagen del Paraíso en su perfección. No es

pasado ni Futuro. Es simplemente el Ahora. Siempre.

En una simbiosis de textos míticos, Gide yuxtapone el Génesis con Platón:

"Chaste Eden ; Jardin des Idées! Où les formes rythmiques et sûres, révélaient sans effort leur nombre; où chaque chose était ce qu'elle paraissait"; (p.15)

Ya no es Narciso; es Adán en medio del Edén. El primer hombre en el Lugar de las delicias.

El prosista-poeta rescata ese mundo perdido y para hacer mas presente esa realidad que no hemos conocido, términos de los antiguos textos hebreos reemplazan a los actuales franceses. Palabras no contaminadas con lo cotidiano para expresar mejor una realidad primigenia.

El hombre en su plenitud: "Hypostase de l'Elohim". Ha recibido el soplo divino de Dios que es presentado con una palabra hebrea que en su significación plural expresa la pluralidad divina a un ser único y singular.

De golpe se rompe el encantamiento.

La naturaleza se estremece. Ygdrasil, el árbol centro del paraíso, se quiebra. Ha nacido el tiempo.

Y el hombre andrógino se estremece él también, se desdobra y siente aparecer en él mismo un sexo nuevo: la mujer. Comprende que con el tiempo surgirá otro nuevo ser, incompleto él también y que no se saciará con la imperfección. El recuerdo del paraíso perdido vendrá en su éxtasis. El Paraíso que buscará y no alcanzará.

En la segunda parte del ensayo Gide asume un yo confesional y piensa que pasaría si Narciso retornara. Qué vería en la fugacidad de las imágenes que borran las ondas. El drama del ser y del paso del tiempo pero le permite desear que en un posible reposos de las aguas surjan las formas puras y permanentes. ¿Será posible? Es una interrogación. Es un drama interior.

Se necesita al poeta. Su misión es mirar y descubrir en la fugacidad de las cosas las formas primeras y escudriñando el símbolo alcanzar el arquetipo. Y

cuando lo alcance debe asirlo para devolver en su obra creadora esa forma "paradisiaca y cristalina".

Y Narciso se hace presente. Es el joven bello del mito tradicional que se inclina sobre las aguas y que cree ver en la imagen del espejo a quien colmara sus ansias de amor. De golpe la fascinación desaparece y entonces ve unos ojos -sus ojos-, unos labios -sus labios- y comprende que es él mismo. Está solo. Comprende que no debe enamorarse de una imagen transitoria que desaparece en cuanto él se incorpora. ¿Qué le queda?. Solo contemplar.

Inclinado sobre apariencias del mundo siente vagamente reasumidas en él las generaciones que pasan. Narciso poeta tiene una nueva misión.

En este ensayo en el que se recrea el Mito de Narciso visionario, filósofo y poeta André Gide rescata en el siglo XIX francés el espíritu de Grecia anterior a Aristóteles: el mundo profético, el mundo mítico y muy especialmente el mundo poético.

**Bernard-Marie Koltès:
la huella de Medea**

Walter Romero

Universidad de Buenos Aires

La escritura dramática de Bernard-Marie Koltès revisita el mundo clásico. Este creador, prematuramente desaparecido, inscribe su literatura en el margen más pulsional de la expresión trágica; inserta el deseo —desde el más íntimo al más social— en una tensión que representa al mundo moderno pero que exige como antecedente el ámbito devastado de la tragedia griega: las tierras desoladas sin gobierno ni ley, la muerte diseminada como restos de una humanidad en desaparición, la soledad del bárbaro, la imposibilidad del amor, la visceralidad de las pasiones, siempre amargas y estériles.

La obra de Koltès, en su evolución evidente, refleja el desarrollo de la expresión teatral en Francia en las últimas décadas; su emergencia coincide con el momento neurálgico en que el autor se vuelve el foco esencial de interés para la gente de teatro. Esta preeminencia que tuvo en el pasado su instancia más álgida con Beckett, Ionesco y Genet reaparece con el surgimiento de nuevos dramaturgos en la década del ochenta que intentan un nuevo lenguaje y que, de la misma manera que los consagrados, se interesan por el hecho teatral en su totalidad. Koltès es su nuevo exponente —quizá el más alto por la calidad de su escritura deudora de las zonas más sórdidas y poéticas de la tragedia— y por la importante repercusión de su obra representada en más de treinta países en todo el mundo. Nuestro país no ha sido ajeno a este fenómeno ya que sin

contar las representaciones logradas y fallidas en el circuito off o under, la circulación de sus textos y monólogos, y su inserción en la currícula de las escuelas de dramaturgia y actuación-, la obra de Koltès en Buenos Aires conoció tres puestas importantes: *Combate de negro y de perros* -fue la primera- dirigida por Jorge Hacker en 1982, luego se presentó *Roberto Zucco* en TMGSM bajo la dirección de Daniel Fanego en 1994 y hace tres años *En la soledad de los campos de algodón* dirigida por Alfredo Alcón en el teatro Payró. Por lo tanto, el fenómeno de este dramaturgo francés no es desconocido en el teatro porteño teniendo en cuenta las características de una escritura que si bien forjada con fines teatrales se acerca notablemente a la escritura narrativa, a la expresión novelística que siempre fue el deseo no totalmente satisfecho de Bernard-Marie, muerto a causa del virus del Sida en 1989.

En el origen de su vocación teatral –después de estudios de piano y de periodismo- reconocemos el escándalo que le provoca en su apuesta por la escritura dramática la asistencia a una representación de *Medea*, en el teatro de Strasbourg, interpretada por María Casares y bajo la dirección del argentino Jorge Lavelli. Las huellas de Medea, la impronta de esa primera visión que se esparce y prolifera en toda la obra de Koltès, es nuestro propósito en esta comunicación. Medea, entonces, en la raíz del deseo, en la pulsión primera al escribir para el teatro.

La heroína trágica es la figura paradigmática de la obra de Koltès; en ella encontramos unidos de manera indisoluble los pilares de su pensamiento, los motivos temáticos recurrentes que atraviesan su producción. Medea es el emblema de la pérdida; en el mundo griego representa el aspecto más sangriento del dolor trágico, dolor que tiene como particularidad su falta de consolación. Ella es el exponente de un mal irreparable. Ella carece; y además representa todo lo que ya no es; en principio la identidad social, la posibilidad de reconocerse en el otro, de sentirse parte de una comunidad, de pertenecer. Su dicotomía está dada en esa doble proposición que trabaja la escritura de Koltès: la exclusión afectiva y social.

Como la maga bárbara, los personajes de Bernard-Marie serán repudiados, sentirán el mundo como ajeno a la sensibilidad, encontrarán un mundo totalmente erradicado de lo conocido, un paisaje desolado o más bien una sucesión de no lugares -en la terminología de Marc Augé- que ya no pueden

acoger, en los cuales ya no se puede vivir. Seres que no esperan ya ningún tipo de inserción porque la idea de lo social y de la ciudad –en el mundo clásico la *polis*- ha desaparecido.

En esta instancia, Koltès no establece un discurso nostálgico alrededor de ese ayer derruido; amuebla el presente devastado, templado en una cadena de muertes, en palabras para no morir, en luces y sombras. Este paisaje se puebla de extranjeros, inmigrantes, negros, despreciados sociales –los *sans papier*, los *sans domicile fixe*, los *Blacks*:- como Medea, todos bárbaros, como ella han comprometido su existencia, que es entendida por el resto del cuerpo social como una insensatez o un malestar. Jasón que se interpone para neutralizar los deseos de Medea la arroja a su propia suerte y ella, lejos de su casa y estirpe, con las manos sangrientas aún por las muertes de sus familiares y preparada ya para dar muerte a sus propios hijos, se siente en el desierto que es parte de la topografía dramática de Koltès como el hangar, el dock o la noche. En Koltès las criaturas imposibilitadas de recibir cualquier hospitalidad pierden estatura humana y se asemejan en la repulsión que provocan a los animales peligrosos, aquellos que por su ferocidad el hombre rechaza.

Como Eurípides en su diatriba a Atenas y a su política imperialista que pone en peligro a otras ciudades y a ella misma, en sus desmesuras, en su peligrosa sed de poder, el autor francés –colocándose del lado de los desposeídos, de los refugiados, de los faltos de todo- denuncia las leyes racistas, la mirada asesina hacia el extranjero.

En su marginalidad, sus personajes –que también conocen como los héroes trágicos el furor o la ira- se transforman en seres alienados, extraños para sí mismos; seres que ya no se pertenecen, que poseen un cuerpo del cual ya no responden, un cuerpo que es puro instinto, y una palabra que es más cruel que un arma. Un lenguaje que hiere, que triza la realidad y la sume en una infinita violencia que es combate y muerte. Un lenguaje atravesado por las tensiones que produce cuando un no nativo lo habla. Acerca de este punto, Koltès demostrará horror ante cualquier forma de purismo de la lengua materna como una manifestación de un inútil patriotismo, disfruta de la lengua francesa –su lengua- en manos de los otros, la lengua del poderoso en la boca del que

necesita amparo, del que llega de otra tierra como *Medea*: "*Je trouve très belle la langue quand elle est maniée par des étrangers.*"

Luego de la furia o el arrebato que son parte de la personalidad de Roberto Zucco, el criminal italiano que desde un afiche callejero inspira a Koltès para la escritura de la obra homónima, nuestro autor prefiere inmolarse a sus personajes. Si el mundo de Koltès como el mundo clásico es un antimundo, entonces la elección de producir una dramaturgia sobre la base de la tragedia griega o el deseo de utilizar el drama trágico como constante disparador de una producción dramática repite el gesto de conducir los límites de la pasión a una subversión total de los valores. Si *Medea*, en la tragedia de Eurípides, ofrece la túnica recta del matrimonio como ajuar consagrado a su rival Creusa, la nueva esposa de Jasón, para augurarle un buen matrimonio, sabemos que, por las artes mágicas, por las fuerzas oscuras que manifiestan el origen bárbaro que *Medea* posee, esa túnica será un instrumento de tortura al encenderse sobre el cuerpo de la contrincante, transformándose en una verdadera antorcha viva que pervierte el ritual del casamiento e impide su sustanciación. La belleza del acto se subvierte en incendio, en locura.

A su vez, los personajes de Koltès viven en el exilio. Y bajo esa condición no sólo no hay patria sino tampoco Dios. Sólo el lenguaje permitiría rearmar, sostener nuevamente el tejido social y afectivo; el lenguaje como un arma para atravesar resguardado un mundo árido, que se hizo presente en los escenarios franceses a través de las puestas de Patrice Chéreau, el director preferido de Koltès. Pero el lenguaje también es otro y las palabras también llevan a cabo - como entes autónomos y rebeldes- su propio *métier*. En esta anulación de toda posibilidad, de todo principio de realidad, los personajes parecen conducirse únicamente por pasiones destructivas. Naturaleza caótica, que no reconoce ninguna regla porque ya fueron abolidos todos los límites. No se puede restablecer el orden que fuera alterado; Koltès postula que nuestro mundo contemporáneo -ya exiliado de sí mismo, ya ausente de sí- no puede reponer la falta. Cambiados los roles sociales, subvertidos las leyes, no se reconocen las diferencias entre el tirano y la víctima, entre el torturador y el torturado, entre el dealer y el cliente -para usar categorías de oposición que Koltès utiliza.

En el recorrido que podríamos establecer a partir de la producción de Koltès , reconocemos el trabajo de consolidación de su estilo durante la década del setenta con obras como *L'héritage*, *Sallinger* o *La Marche*, hasta su surgimiento durante la década siguiente con las obras que lo transformarán en un autor consagrado: precisamente algunas de las obras que fueron representadas en Buenos Aires: *Combat de nègre et des chiens* de 1980, *Dans la solitude de champs de coton* de 1986, *Quai Ouest* de 1988 , y la última y célebre *Roberto Zucco* de 1990.

Nos dedicaremos a algunos aspectos de la plasmación de motivos clásicos en las dos últimas obras. En *Dans la solitude...*, Koltès propone una obra que se estructura a partir del juego dialéctico entre un dealer y un cliente, entendiendo el deal –que está en la base de toda la construcción dramaturgica de Koltès- como un intercambio comercial o humano *non sancto*, realizado en un espacio neutro, donde las palabras se utilizan con fines distintos a lo que expresan. De esta manera, este desequilibrio evidente entre el dealer y el cliente, entre el que tiene y el que necesita –en un deseo que nunca se hace explícito acerca de qué es lo que genera la relación- se sostendrá una línea verbal cargada de metáforas sobre la relación humana y sobre las diferencias inherentes a ella. Este diálogo que no es tal, parte de una técnica contrapuntística neutralizada que Koltès crea mediante la cual suma monólogos en vez de crear lo que entendemos por réplicas de cambio o traspaso de roles en la comunicación y en el teatro. El autor postula:

“Mes premières pièces n'avaient aucun dialogue, exclusivement des monologues. Ensuite j'ai écrit des monologues qui se coupaient. Un dialogue ne vient jamais naturellement. Je verrais volontiers deux personnes face à face, l'une exposer son affaire et l'autre prendre le relais. Le texte de la seconde personne ne pourra venir que d'une impulsion de la première. Pour moi un vraie dialogue est toujours une argumentation, comme en faisaient les philosophes, mais détournée.”

La forma discursiva de los diálogos socráticos conlleva una utilización de la argumentación bajo la forma de dos monólogos que cohabitan sin llegar definitivamente a unirse.

Koltès refuerza esta idea de indefensión que produce el lenguaje mediante la utilización de fuertes marcas espaciales, bien expuestas en el texto en boca de los personajes –ya que su obra no es pródiga en didascalias- donde éstos serán arrojados a ese espacio como bestias dentro de una jaula sin límites. Esta retórica de lo ambiguo entabla cordenadas de lo alto y lo bajo –también en el habla y en el registro-, de lo recto y lo curvo como clásicas simbolizaciones de la norma y del desvío o como ejes de tensión que sostiene la antítesis entre lo lícito y lo ilícito.

La idea de recorrido, de trayecto, la instalación como marco de ubicuidad y de proxémica de los personajes en un escenario geométrico que serán una constante koltésiana recuerda la obra de Marguerite Duras. Dada una recta, hay dos puntos que se encuentran, hay un ser que se interpone en el trayecto del otro e impide el paso. La noción de obstáculo –que en la escritura teatral es la formulación del conflicto- se presenta particularmente bajo la metáfora persistente de la luz. Esta batalla entre luz y tinieblas, entre lo apolíneo y lo dionisiaco que Nietzsche reconociera en su estudio sobre la tragedia, ocurren afuera de la ciudad, en los márgenes, lejos del mundo conocido, en espacios de trance en los cuales se instala la inercia necesaria como etapa de espera en el cual dos o más personajes ensayarán distintos matices de la relación humana, renovarán a su manera las leyes del comportamiento. En *Dans la solitude...* se analizan –siempre de manera discursiva- las variantes del préstamo, del intercambio, de la paga, del temor al robo o del asalto; virando así hacia problemas lingüísticos: los préstamos semánticos, la gramática de las suposiciones, los falsos postulados, la contra argumentación, la paradoja. En la base de toda comunicación humana, Koltès instala la desconfianza –el recelo de un falso comercio-, la postulación de que todo trato humano es apariencia.

En *Roberto Zucco*, su última producción, los temas de raíz clásica parecen profundizarse de manera inquietante ya que el lenguaje teatral y su plasmación verbal aparecen bajo una inusual densidad como una semántica

calcinada a la manera de las tragedias. Y también hay un reguero de muertes y un héroe que se conduce indefectiblemente hacia su destino a través de un trayecto crispado por quince escenas cortas y punzantes que cubren el recorrido de una fuga hacia otra fuga que, a su vez, es muerte.

En este caso, la luz asume la representación de Roberto Zucco como un verdadero mito solar que Koltès reintrepreta a la manera de las formas sincréticas de la antigua Roma. El disco solar será la deidad que en Heliópolis adoran los egipcios y que cada día nace y muere por la noche para entrar en los infiernos. Ese sol que Roberto Zucco encarna saluda, en su paso ineludible hacia un nuevo surgimiento, a los seres que encuentra en el submundo, a los ya difuntos, a los muertos vivos, a los condenados, a los demonios. En diferentes escenas de la obra, Roberto asumirá -como las caras de un prisma- las formas que adopta el mito según las civilizaciones: será la deidad que penetra en la serpiente como imagen del mal para salir rejuvenecido al alba, será después del ciclo diario como el escarabajo Khepra que empuja en su avance una bola de estiércol -una suma de males- que simbolizan la propia metamorfosis, será también, como lo expone explícitamente en el epígrafe tomado del Gran Papiro Mágico de París citado por Carl Jung, una de las manifestaciones de Mitra, la antigua divinidad persa de la luz que sedujo a los romanos y que se supone mató al toro divino de cuyo cuerpo surgió el mundo animal y vegetal que habita el planeta. En esa noche solar, Roberto se inmolará -ascendiendo hacia el sol, encogeciéndose en su viaje a la luz, sabiendo que al entrar en ella obtendrá la muerte, la propia caída como una forma delicada y lírica del suicidio. Su caída en la escena final, escapando de la ley, en tránsito hacia el sol, en un tejado desde el cual huye hacia arriba, es el cenit del personaje en esta pirota final que clausura metafóricamente la escritura y la vida de Koltès en una escena de difícil representación, por las características plásticas de este sacrificio que se anuncia desde el comienzo como lo irremediable, lo inaudito.

Bernard-Marie Koltès, sembrando sus obras de signos que remiten al mundo clásico, ha sido fiel a su instinto inicial, ha tomado la posta del gran teatro francés, ha seguido las huellas sangrientas y pasionales de su adorada Medea, la extranjera, la asesina, la maga.-

Bibliografía

- Bentley, E., *La vida del drama*, Barcelona, Paidós, 1982.
- Brook, P. *Provocaciones*, Buenos Aires, Fausto, 1992.
- Foucault, M., *Naissance de la clinique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.
- Genest, É. *Contes et légendes mythologiques*, Paris, Nathan, 1994.
- Irazábal, F., Bernard-Marie Koltès, dramaturgo. *La política de lo social*, IV Jornadas Nacionales de Teatro Comparado, CCR. Rojas, Buenos Aires (en prensa)
- Jenny, L., "Poétique et représentation", *Poétique* N° 58, 1984.
- Koltès, Bernard-M., *Combate de nègre et des chiens*, Paris, Minuit, 1989.
- Quai Ouest, Paris, Minuit, 1988.
- Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Minuit, 1986.
- Roberto Zucco, Paris, Minuit, 1990.
- En la soledad de los campos de algodón*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1996.
- Roberto Zucco, México, El Milagro, 1990.
- Lacan, J., "Jeunesse de Gide ou la lettre et le désir" en *Écrits*, Paris, Seuil, 1966
- Lavelli, J. y Satgé A., Lavelli. *Opéra et mise à mort*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1979.
- Magazine Littéraire*, N° 288, mai, 1991. N° 296, février, 1992.
- Millot, C., Gide-Genet-Mishima. *La inteligencia de la perversión*, Buenos Aires, Paidós, 1998.
- Pavis, P. *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Ed. Sociales, 1980.
- Privitera, G. A., *Storia della letteratura greca*, Roma, New-

ton,1995

Übersfeld, A, Semiótica teatral, Barcelona, Cátedra, 1998.

Bernard-Marie Koltès, Paris, Actes Sud, 1999.

Las citas han sido extraídas de las siguientes entrevistas:

Con Han, Jean-P., para la revista Europe, janvier-février, 1983

Con Guivert, H. , para Le monde, février, 1983

Déon y Tournier: de lo clásico a lo contemporáneo

Ana María Rossi de Borghini

En *Une affiche blanche et bleue* de Michel Déon aflora la problemática de los griegos frente a la alteridad, tema que-en este caso- asume la forma de un conflicto entre una pareja de turistas y los habitantes de una isla griega. Y aun tratándose de una historia contemporánea, numerosos rasgos de la antigüedad clásica (referencias a sus mitos, a su estética, a su cosmovisión) impregnan el relato, se sobreimprimen. *Sobreimpresión* significa precisamente, en el campo de la fotografía y el cine, superponer dos o más imágenes. En este texto la fórmula es actualidad + antigüedad. Una fórmula que no es nueva pero que aquí resulta sumamente interesante, debido a la modalidad sutil y sugestiva que se adopta para resolver la fusión de ambos campos, lo actual / lo antiguo. Hay alusiones, secuencias evocadoras de mitos figuras, y situaciones paradigmáticas segmentos digresivos... La combinación de estos procedimientos provoca en el lector una particular impresión teñida de fatalismo; pareciera que los avatares de los personajes griegos representados están definidos y marcados ineludiblemente por la pertenencia a una compleja, rica y antigua tradición. Las consecuencias de esto se reflejan en compartimientos semánticos del relato cuyo origen es heterogéneo (lo folklórico, lo religioso, lo etnológico, lo mítico, etc) aunque en conjunto su función es la misma: crear un sistema de referencias

que sirva como marco hermenéutico.

Ante todo, señalaremos las características del narrador en primera persona. Es una voz que evidencia gentileza, cultura y aparente objetividad; como narrador-testigo cuenta los hechos sin mostrar apasionamiento pero no con frialdad o desinterés. Se diría que conserva una distancia prudente y alerta a la vez. Al comienzo del relato alude a la oposición entre apariencia y realidad, a partir del retrato que hace del extranjero. Este -según el narrador- ha sufrido una transformación negativa bajo el influjo de su compañera. Si bien el texto empieza hablando de él, pronto el centro de gravedad se desplazará hacia la mujer. Otro tema que plantea el segmento inicial son las dudas del narrador acerca de presencia de esta pareja de turistas allí, en invierno, es decir, fuera de la estación en que la isla adquiere su verdadero y casi único atractivo: el verano. ¿Por qué estos dos seres ricos, sofisticados, aparecen fuera de temporada en esta isla carente de diversiones? El narrador se dedica a develar este misterio a lo largo del cuento, relata los hechos entretejiendo conjeturas, digresiones, construyendo en sordina, como susurrada, una segunda trama, una suerte de trama virtual, cuya textura imbrica hipótesis y reflexiones imaginadas por él.

Fundamentalmente encontramos dos ejes (que confluyen en una línea principal): a. El conflicto que surge entre la pareja de extranjeros y los isleños, y b. La problemática relación entre los integrantes de la pareja. El primer eje es básicamente el que precipita los hechos y produce el desenlace. El segundo tiene directa influencia sobre el primero, porque los problemas de la pareja generan situaciones que se reflejan en el primero. En cuanto a la trama segunda la que «inventa» el narrador, está basada sobre todo en lo que él imagina y deduce como pasado de la pareja a partir de las situaciones que observa. Un rasgo esencial del narrador, que no hemos mencionado aun, es su condición de escritor. Esto explica sin duda, la forma en que él reacciona ante el espectáculo que se le ofrece: no sólo lo transmite sino que especula, fantasea continuamente sobre esa «realidad», tratando de descubrir las motivaciones, los resortes secretos el origen de los hechos. Sobre esa materia, la “realidad” -lo que pasa en el cuento-, él va modelando con el conjunto de sus observaciones, otra historia, una segunda

ficción dentro de la ficción. Esta construcción, esa ficción segunda, tiene dos rasgos principales: funciona como una especie de lector implícito que, desde dentro del relato mismo, propone una cierta interpretación, una cierta lectura de los hechos. Por otro lado, propone una lectura *literaria*, es decir, elige mostrar cómo trabaja un escritor -un determinado tipo de escritor con rasgos específicos suyos- la realidad para construir una ficción. Entonces, en este sentido, el relato aparece como una reflexión sobre las características de los procesos de lectura y de escritura.

Volvamos a los dos ejes mencionados más arriba. Es en el primero, la conflictiva relación entre la pareja y los habitantes de la isla, donde encontramos la temática de los griegos frente a la *otredad*. Para comprender mejor cómo se daba en la antigüedad la relación griegos/extranjeros es interesante el cotejo de las ideas expuestas por historiadores de la cultura griega sobre este tema. En primer término, en notas explicativas a la *Odisea* de Homero editada por Einaudi,¹ vemos que cuando la piratería era una actividad corriente y el comercio sólo lo practicaban extranjeros desconocidos (bárbaros), «la actitud primera y natural hacia el forastero era de sospecha ... y el forastero, a su vez, debía ser cauto y pesimista en los primeros contactos con extraños». Estamos aquí ante una de las motivaciones de la ancestral hostilidad. Por su parte, Petazzoni² comenta acerca del momento de las invasiones persas a Europa y del sometimiento de los griegos de Asia que ante esta amenaza la vida religiosa de la ciudad se intensificaba y dice: «...la città era la patria. La presenza dello straniero sul suolo dell'Ellade fu sentita come una profanazione (...) La coscienza particolaristica dei greci si rivelò allora cosa raffinatamente, sensibile da associare all'idea di estraneità politica quasi un sentimento di impurità sacrale...»

Por último, citaremos a Glotz³ que afirma que la vieja concepción en la que el extranjero no deja de ser un enemigo a menos que se lo reconozca como huésped, ha dejado huellas en la Grecia de los tiempos clásicos, y en el interior

1. Omero, *Odisea*, Einaudi, Torino, 1982

2. Petazzoni, R., *La religione nella Grecia antica*, Zanichelli, Bologna, 1921

3. Glotz, G., *La cité grecque*, Albin Michel, Paris, 1976

de cada ciudad no tenían más que derechos fuertemente limitados. Más adelante añade que los griegos, antes de lograr la unidad panhelénica, creían que su superioridad radicaba precisamente en la concepción de la polis, mientras que el mundo bárbaro se componía, en cambio, de monarquías caóticas y monstruosas. Concluimos, por lo tanto, que la presencia del extranjero, el bárbaro, el otro (dado que el extranjero representaba para el griego lo diverso, la alteridad) provocaba en los griegos una gama de sentimientos adversos que iban desde la idea de peligro o de amenaza hasta rozar el concepto de profanación.

Unos pocos ejemplos mostrarán que la postura de los griegos de la isla frente a la pareja de turistas está justificada en el texto por esa tradición de hostilidad proveniente de la cultura antigua. Con referencia a la pelea que se produce entre los concurrentes de la taberna y el turista por causa de la mujer, el narrador comenta: *Je connaissais trop les Grecs de cette ile pour croire qu'ils renonceraient. Nombre de leur querelles ne dépassaient pas le stade des injures ulysseennes... Avec un étranger cependant la question était plus grave.*⁴

La locura danzante

La crisis se inicia cuando la mujer, aburrída o bien por molestar a su acompañante, intercambia sonrisas con los griegos que la miran con una mezcla de curiosidad y lujuria en la taberna Frangias. Ella se une a la mesa que ocupa el narrador y su mujer, hablan en inglés de insignificancias. En tanto, suena música en el fonógrafo y, ante un guiño del narrador, uno de los isleños, de nombre Pandelis, comienza a bailar. Es el mejor bailarín y después de un rato, como homenaje a su arte, alguien lanza un plato que viene a romperse a sus pies, de acuerdo con la exuberante costumbre mediterránea.

El narrador se ha encargado ya de describir la idiosincrasia del pueblo griego unas líneas más arriba; según él, los griegos, son seres a los que un vaso de vino, una canción, unos amigos, impulsan a una alegría desordenada, ardiente y fraternal. Y es ésa alegría semiebria y exagerada la que campea en la

4. Déon, M., *Un parfum de jazmín*, Gallimard, Paris, 1967: "Une affiche bleue et blanche"

taberna donde los sábados por la noche se bebía y se danzaba en un ambiente predominantemente masculino. Pero para el extranjero, que recibe fragmentos de vajillas en sus piernas accidentalmente, no funciona este código desconocido: interpreta el hecho como una agresión. El código comunicativo vigente entre los isleños es claro al respecto: *Pandelis, meme s'il ne faisait pas remonter ce gout de la casse à des réminiscences millénaires, à l'imitation inconsciente des différents envahisseurs qui ce sont acharnés depuis l'antiquité sur le narbre, et la poterie grecs, Pandelis le savait.*⁵

Se plantea entonces un duelo primitivo -con elementos de pelea del lejano oeste- entre los griegos alegres, temperamentales y sorprendidos en su buena fe por la reacción del forastero y éste último hosco, paranoico y excelente luchador. Si bien la cuestión no pasa a mayores, aparte de algunas heridas y golpes que se reparten., para el narrador es obvio que esto no quedará así. Y más aún cuando la mujer, como se verá, «pacta» con los enemigos de su compañero: se queda en la taberna y baila con Pandelis y otros. Un poco antes del alba los vecinos se quejan del ruido, de la banda aullante que se dispersa por el pueblo cantando estribillos y rociando los muros, tanto que un gendarme debe intervenir. Esta micro secuencia podría encontrarse relacionada con el tema de la *locura danzante* ya descrito en las *Bacantes* de Eurípides, con referencia a orgías femeninas que incluían a menudo danzas nocturnas en las montañas. A . Huxley⁶ considera que las danzas rituales brindan a algunos una experiencia religiosa más convincente y satisfactoria que otra. Dodds completa la idea afirmando que el poder de la danza es peligroso, puesto que, como otras formas de entrega de sí mismo, es más fácil iniciarla que darle fin. Menciona la increíble locura danzante que invadió Europa cíclicamente desde el S. XIV hasta el XVII, cuando la gente bailaba hasta caer desplomada como las danzantes de las *Bacantes*. Es posible que este fenómeno tan particular constituya el sustrato profundo de la escena que presenta Déon, donde el pequeño grupo griego capitaneado por la mujer baila por las calles más allá de los límites de la prudencia

5. dem N°4

6. Dodds, E.R., *Los griegos y lo irracional*, Allanza, Madrid, 1981

y donde ella se comporta como una posea: ... *les yeux ,fermeés, tournant sur un pied comme une tupie avant de sárreter.*⁷

La extranjera: Afrodita y las ménades

La extranjera se convierte en un interesante tema de análisis pues, además de sus funciones puramente actanciales posee un valor semántico especial, dado que es una suerte de encrucijada en la que convergen múltiples y diversos ecos míticos. Dicho de otra manera, este personaje está construido a partir de la superposición de alusiones a diferentes mitos femeninos.

Ya desde el comienzo, según apuntamos antes, se la presenta como la responsable de los cambios negativos operados en el físico de su amante. El narrador afirma lapidariamente que nunca había presenciado antes semejante y tan rápida dislocación de un ser bajo el imperio de una mujer. Aunque muy sutil se podría ver en esta situación la alusión al tema de Circe, la maga, la hechicera de la *Odisea* que convierte a los hombres en animales.

Unas páginas más adelante, y a partir de la mirada de los varones isleños, se la describe como la suma de sus deseos rodeada de un aura de sensualidad palpable. Y hasta el narrador mismo, aunque molesto por los excesos verbales de los hábitos de la taberna, sucumbe ante este hechizo y comienza a verla como una *walkyrie érotique*, una devoradora de hombres. En la mitología escandinava las Valquirias eran doncellas mensajeras de Odín, que designaban a los héroes que debían sucumbir en combate. El término valquiria, según Ellis Davidson,⁸ significa precisamente *chooser of the slain*. En las descripciones de los poetas aparecen como mujeres que usan armaduras y andan a caballo. Cumplen las órdenes de Odín, dando la victoria de acuerdo con su voluntad y conducen a los guerreros muertos al Waihalla. En ciertas listas de palabras en inglés antiguo, aparece la palabra *waelcyrge*, la que elige al muerto, como equivalente para el nombre de las Furias. Las Furias o Erinias eran, en la mitología

7. Idem N°4

8. Ellis Davidson, H.R., *Gods and Myths of Northern Europe*, Penguin Books, London, 1964

clásica, divinidades cuya misión esencial era la venganza del crimen. La antigua literatura escandinava nos ha dejado con un cuadro de valquirias dignificadas que montan, armadas con lanzas, pero ha sobrevivido también una tradición más cruda de mujeres sobrenaturales relacionadas con la muerte y la sangre. En síntesis; el sintagma «valquiria erótica» hace ingresar al personaje en un campo semántico donde se entrecruzan valores lúgubres, negativos con imágenes de fuerza y poder.

En otra secuencia, se vincula al personaje de modo bastante transparente con Afrodita, la diosa de la belleza y el amor. La mañana siguiente a su escapada con Frangias, la extranjera sale de la cabaña y - desnuda- se sumerge en el mar. La poética imagen de su salida del mar evoca la figura de Afrodita naciente y a las diversas obras que la representaron (entre otras, la famosísima pintura de Botticelli): « ... *la femme sortait de l'eau, lentement ... offrant à la vue de tous son long corps... Venue de très loin, elle naissait de la mer qui l'avait caressée, saisie, enroulée dans ses eaux...* » Dos aspectos del mito de Afrodita en su versión tradicional (comentados por J.Harrison⁹) se reflejan curiosamente en este personaje. En primer término, además de su contacto con el mar, el haber sido asistida por mujeres y recibida en su nacimiento y luego de su baño sagrado en Pafos. En cuanto a su atención por mujeres al salir del baño ritual, en el texto de Déon la escena parece metamorfosearse paródico-trágicamente, «Afrodita/Bessie» es recibida por el *groupe des femmes en noir* con una lluvia de piedras que alcanza también a Frangias en su intento de protegerla. El segundo aspecto se halla en relación de analogía: Afrodita es considerada advenediza en el Olimpo, apenas tolerada, una extraña (ver Homero) y fútil resulta el intento de unirla a Hefestos. El paralelo salta a la vista: la «extraneidad» de Bessie, su fracasada y efímera aventura con el tosco Frangias. Otra alusión mítica presente en la construcción del personaje es la referencia a la unión monstruosa de Pasifae y el toro. El narrador comenta respecto del affaire con el tabernero: ... *nous avions vu nombre d'accouplements hétéroclites, des étrangères qui succombaient à un exotisme inexplicable.*

9. Harrison, J., *Prolegomena to the study of Greek religion*, Meridian, N. York, 1960

En fin, el vértigo de alusiones diversas que configuran el personaje de Bessie tiene su contrapartida en la respuesta que obtiene su provocativa conducta en la población femenina de la isla. Y aquí también parece haberse recurrido a un episodio paradigmático de la cultura antigua. Elefteria, mujer de Frangias, organiza junto a su hermana, primas y vecinas una expedición punitiva. Pero llevan elementos que sugieren un ritual (aceite de oliva, albahaca y un plato hondo). El cortejo inicialmente está compuesto por doce mujeres que aumentan hasta llegar a treinta, vestidas todas de negro. La procesión que avanza recitando plegarias, se encamina a liberar al hombre del «hechizo» de la extranjera. Se reconocen en esta secuencia rasgos del fenómeno del menadismo. Las ménades, Thyadas... eran por espacio de algunas horas o de algunos días ... mujeres salvajes cuya personalidad humana había sido temporalmente reemplazada por otra.¹⁰ Es un rito descrito en las *Bacantes* de Eurípides, practicado por sociedades de mujeres; el ritual es más antiguo del mito que lo explica. Dodds afirma que la ménade, por míticas que parezcan algunas de sus acciones, no es sólo un arquetipo mitológico sino también un tipo humano observado y observable.

Caellum non animum mutant qui trans mare currunt¹¹

La cita tomada de la *Epístola XI* de Horacio nos parece una buena síntesis de los avatares padecidos por los personajes de Déon. Dos seres que tras un paisaje ideal, el del afiche azul y blanco de la Oficina de Turismo, cruzaron el mar probablemente en busca de paz y olvido. El narrador, tentado por su obsesión de ficcionalizar lo que ve, ha imaginado para ellos un pasado tormentoso, que crimen mediante, les permitió obtener su status económico. Pero se han engañado pues según la última frase del cuento, plena de resonancia: "*Le bleu et le blanc sont des couleurs que l'on apporte avec soin, qu'il est vain d'aller chercher ailleurs.*" Ellos sólo han logrado trasladar su propio infierno, un infierno que-el

10. Ver N° 6

11. Horacio, *Epist. XI*, 27

narrador percibe- ha tejido entre ellos lazos indestructibles.

El desenlace retoma el hilo de una reflexión que se insinuaba al comienzo del texto: el problema de la apariencia y la realidad, el tema de la mirada de uno y la de los otros, esbozado ya en las primeras páginas: ...*"Et je pensais combien nous étions tous toujours ignorants de l'image qu'autrui se fait de nous..."* Y el tema de la mirada es uno de los ejes que estructuran el interesante relato de Tournier, *L'aire du Muguet*, pleno de resonancias clásicas.

L'aire du Muguet

Según Vercler y Lecarme,¹² en la literatura de Tournier el punto de partida de cada ficción es una problemática clásica y actual a la vez, que no se convierte en tesis sino en "un juego fascinante, simbólico, hermeneúico..." En principio, nada parecería más alejado de reminiscencias clásicas que los personajes y conflictos de *L'aire du Muguet*: algunos días en la vida de Pierre, un joven camionero y Gastón, su compañero de trabajo, algo mayor que él. Sólo que en esos días su vida sencilla, casi rutinaria se enreda en los lazos de un sentimiento amoroso que lo precipitará a una tragedia.

En el relato, hay dos partes claramente diferenciadas. Un primer segmento muestra el entorno de Pierre, su existencia cotidiana, lo relacionado con su oficio. Surge una vida hecha de ritos que se reiteran sin grandes sobresaltos. La segunda parte se estructura en torno de un hecho esencial que subvierte la placidez de ese orden: aparece una muchacha que deslumbra a Pierre, sacudiendo sus hábitos, desacomodando los ritmos. El amor se instala imprevistamente en su paisaje. En este punto es donde se origina la inquietud, la tensión que provoca el conflicto central de la nouvelle.

El joven se enamora de una muchacha que cuida un rebaño en el prado de Muguet. Fácil es identificar aquí dos tópicos predilectos de la literatura grecolatina: la pastora y el *locus amoenus*. Pierre queda cautivado por ese cuadro

12. Vercler, B., y Lecarme, J., *La littérature en France depuis 1968*, Bordas, Paris, 1982

encantador: una chica rubia de vestido rosa, que descansa en la hierba mientras unas pocas vacas pacen apaciblemente en el prado. Inmediatamente se hace un contraste entre la autopista y el campo de Muguet, donde el follaje bulle de pájaros y vuelos de insectos. Muguet ofrece un panorama tan risueño bajo el sol que la autopista se transforma, por oposición, en un infierno de ruido y hormigón. En el prado Pierre respira como si se hubiera liberado de *un largo túnel asfixiante*. Pero la oposición que se plantea entre ambos términos, prado vs. autopista, no es tan simple como parece a primera vista. Porque el prado, ese lugar tan bello y delicioso, tiene límites: está cercado por un alambrado. Pierre sólo puede verlo desde afuera: *"Il reste pourtant comme médusé, les doigts accrochés dans les grillages, les yeux fixes sur la tache blonde là bas..."*

Entonces la expansión de felicidad y libertad que experimenta Pierre ante la visión de la muchacha en el prado, se interrumpe casi inmediatamente por la presencia de una clausura, de un límite físico que, de allí en adelante enrarecerá toda la narración. Ese alambrado imprevisto provoca el *azoramiento*, la perplejidad del joven que queda *médusé*. Es interesante detenernos en el origen etimológico de *médusé*, la palabra que elige el narrador para describir el estado anímico del protagonista. Médusé, adjetivo que significa "estupefacto, pasmado", tiene su origen en un complejo mito griego que conjuga con el tema de la mirada el problema de la identidad y de la alteridad. No se trata aquí de una elección estilística gratuita o casual. En primer término, este adjetivo no está aislado en el texto de Tournier: aparece otra vez ("*.. elle se mit à tourner sur place sur le regard médusé de Pierre...*") referido al protagonista nuevamente, y se reitera bajo forma verbal atribuida al compañero de Pierre ("*... Gaston dut entendre cette réponse qui le médusa...*"). Por lo tanto, es imprescindible para la comprensión más profunda del texto sistematizar estas tres ocurrencias, en el contexto de un campo semántico común que contemple también la visceral integración del mundo mítico con el novelesco en la narrativa tournieriana. En este sentido, la alusión reiterada al mito de Medusa -en forma de adjetivo o verbo- puede ser analizada en el cuento como elemento portador de diversas significaciones ligadas con el tema central.

En cuanto al protagonista, el primer segmento de la narración diseña un

«identikit» psicológico- Pierre es joven, sobrio, reservado. Ama conducir su enorme camión semiremolque por la autopista y dominar el paisaje desde la cabina donde maneja. Nada haría predecir, en principio, exabruptos o locuras de su parte. Sin embargo, ante una pregunta de su compañero Gastón, responde *Tu crois que j'y comprends quelque chose moi-meme? Non, vraie, y a des moments, la vie devient trop compliquée*. Esta respuesta deja entrever cierta dosis de desorientación y de angustia ante una situación que lo preocupa: de pronto el escenario previsible de su existencia ha sido conmovido por algo inesperado e inquietante, el amor... Para presentar este sentimiento, Tournier apela a uno de sus recursos favoritos, la intertextualidad. Y echa mano, muy creativamente, de un código conocido y tradicional: la literatura pastoral, género que se originó en Grecia y que narra historias de amor entre pastores, ubicadas en idealizados paisajes agrestes. Destacadísimos cultores de este género fueron Téocrito y Virgilio. Ciertas composiciones medievales retomaron el esquema de la égloga virgiliana, por ejemplo la *pastourelle* -una suerte de divertimento de poetas aristocráticos- que escenifica la tentativa de una pastora joven y bella por un caballero. En el relato de Tournier ya no se trata de un pastor y una pastora o de una pastora y un caballero, y el prado riente y ameno está alambrado. Marinette, la pastora, baila un vals vienés emitido por la radio y, del otro lado del alambre de púas que cerca el prado, Pierre la contempla con una mirada estupefacta, «medusificada». De este modo, el autor introduce elementos disolventes en el centro mismo del ideal arcádico, alterando a la vez su versión burlesca, la *pastourelle*. Tournier combina, superpone estos códigos, modificándolos, distorsionándolos para generar nuevos significados, Aquí el plácido cielo azul que cobija unos amores pastorales se agrieta en sombríos nubarrones.

El rostro de Medusa: identidad y alteridad

El uso del lenguaje en Tournier no es inocente ni gratuito. Así como se sirve del mito para renovar temas atemporales imbuyéndoles la más absoluta contemporaneidad, también utiliza las palabras como instrumentos de

conocimiento y de búsqueda, contagiándolas de ambigüedad, intentando proyectar en ellas significaciones plurales, complementarias, contradictorias... Vale como un ejemplo representativo y sumamente interesante de esa búsqueda expresiva, el uso de *medusé* y *méduser*, cuya aparición en tres momentos clave del relato evidentemente es intencional. J.P. Vernant¹³ le dedica un sugestivo ensayo al mito de Medusa. Medusa, la Gorgona mortal, se une a Poseidón en un prado primaveral. Al ser decapitada por Perseo, su cabeza conserva un fatal poder: petrificar para siempre a quienes la contemplan. Su máscara expresa la alteridad extrema del reino de los muertos, al que ningún ser vivo puede acercarse.

¿Por qué Pierre queda petrificado, «medusificado»(médusé), al mirar a la chica tras el alambrado? ¿Cuál es la relación con el tema mítico? De una manera sutil y compleja, esta simbología atraviesa el relato expresando ciertas contradicciones inherentes al ser humano, encarnadas en Pierre, quien permanece omebolesado ante la belleza y el amor, pero al mismo tiempo es presa del pánico ante lo desconocido (el otro, aquí, la joven), ante lo absoluto (aquí, el amor). Impulsado por la pasión, Pierre transgrede involuntariamente una serie de normas, con un par de maniobras desafortunadas primero golpea un crucifijo y más tarde derrumba parte de una estatua recordatorio. Se encierra en un silencio tormentoso. Finalmente, cumpliendo un destino trágico, es atropellado y malherido al cruzar la autopista como un loco para alcanzar el prado de Muguet. « ... *quand on en est de l'autoroute ... faut pas, chercher á en sortir*», dice Pierre semiinconsciente en el epílogo. La autopista, entonces, es también un espacio cerrado, carcelario, como el prado cercado. De algún modo, acaso se quiera expresar así la soledad irreductible del hombre, la frecuente imposibilidad de lograr la fusión con el otro, aun cuando se trate de amor. El mito de Medusa traduce esta impotencia extrema. Vernant habla de la fascinación del espectador que es arrancado de sí mismo, invadido por la cara que lo enfrenta, y en una contigüidad entre el hombre y el dios se puede llegar - dice - a la confusión de identidades, a la proyección hacia una alteridad radical. Citamos textualmente:

13. Vernant, J.P., *La muerte en los ojos*, Gedisa, Barcelona, 1996

«La cara de Gorgo es el Otro, tu propio doble, el Forastero, la recíproca de tu cara como un imagen en el espejo... en lugar de devolvarte la apariencia de tu propio rostro, de refractar tu mirada, representa en su mueca el espantoso terror de una alteridad radical con la cual te identificarás al convertirte en piedra».¹⁴

Y en este punto donde confluyen, de algún modo, los simbolismos de ambos textos. Tanto el relato de Tournier como el de Déon, hablan, en última instancia, de esa resistencia, de esa irreductibilidad extrema del ser humano en ciertos casos, para expugnar sus propias fronteras. En *Un affiche...* se trata del límite atávico entre uno mismo y el otro, el extranjero, el diferente y por eso mismo temido y rechazado, no sin generar antes cierta atracción. En *L'aire...* se trata de la frontera, que hay que atravesar para salir de uno mismo y experimentar plenamente el amor, abandonándose y exponiendo ante el otro, desconocido y diferente, la propia fragilidad. Ambos textos proponen una relectura de temas y mitos clásicos desde una perspectiva actual, que conjuga el conocimiento profundo con la originalidad de una mirada nueva y vívida sobre los mismos.-

14. Ver nº13

Bibliografía

- Tournier, M., *Le coq de bruyère*, Gallimard, Paris, 1996:
"L'aire du Muguet"
- Déon, M., *Un parfum de jazmín*, Gallimard, Paris,
1967: "Une affiche bleue et blanche"
- Petazzoni, R., *La religione nella Grecia antica*, Zanichelli,
Bologna, 1921
- Glötz, G., *La cité grecque*, Albin Michel, Paris, 1976
- Dodds, E.R., *Los griegos y lo irracional*, Alianza, Madrid,
1981
- Ellis Davidson, H.R., *Gods and Myths of Northern Europe*, Penguin Books, London, 1964
- Harrison, J., *Prolegomena to the study of Greek religion*,
Meridian, N. York, 1960
- Vercier, B., y Lecarme, J., *La littérature en France depuis
1968*, Bordas, Paris, 1982
- Vernant, J.P., *La muerte en los ojos*, Gedisa, Barcelona,
1996

El mundo clásico en A la recherche du temps perdu de Proust

Prof. Malvina Salerno

Universidad Nacional de La Plata; Universidad de Buenos Aires

En la obra de Marcel Proust, la percepción de las analogías y su traslado a imágenes, metáforas y comparaciones constituye parte central de su poética.

Proust dijo, al hablar de la obra de Flaubert: "Je crois que la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style". En *Le temps retrouvé* afirma que la verdad comenzará a partir de la relación de analogía que el escritor establezca en el mundo del arte acercando dos objetos diferentes - relación que también es ley causal en el mundo de la ciencia- y los encierre en los anillos necesarios de un hermoso estilo. La finalidad del artista es extraer la esencia de las dos sensaciones y sustraerlas, a través de una metáfora, a las contingencias del tiempo.

El mundo clásico aparece en su obra con la misma intensidad que las imágenes de la medicina, la ciencia, el arte, el mundo de los animales y el de las plantas y nos seduce por la originalidad de las relaciones que establece.

La cita mitológica conserva un alto grado de saturación simbólica como el de una palabra en otra lengua e irradia con un sentido que es evidente y secreto a la vez, que obliga casi a un desciframiento.

Como el Tiempo tiene trenes expresos que conducen rápidamente a una

vezes prematura, en el gran baile de disfraces de *Le temps retrouvé*, el narrador no puede reconocer a uno de sus antiguos compañeros y, al escuchar su voz, le parece emitida por un fonógrafo perfeccionado; conmovido, sólo lo reconoce por su risa, pero cuando ésta cesa, un abismo doloroso se abre ante él, del mismo modo que “dans l’*Odyssée* Ulysse s’élancant sur sa mère morte,” (intenta abrazarla, pero ésta se escurre entre sus brazos como sombra y sueño) “comme un spiritiste essayant en vain d’obtenir d’une apparition une réponse qui l’identifie, (...) je cessai de reconnaître mon ami”.¹ Pues también se ha transformado en sombra y sueño.

Si la tía de Marcel se hubiese enterado de que Sawnn, su vecino, “avait, comme en cachette, une vie toute différente”, que frecuentaba gente de calidad, la sorpresa de la tía hubiese sido tan grande, como hubiera podido ser “pour une dame plus lettrée la pensée d’être personnellement liée avec Aristée dont elle aurait compris qu’il allait, après avoir causé avec elle, plonger au sein des royaumes de Thotis, dans un empire soustrait aux yeux des mortels, et où Virgile nous le montre recu à bras ouverts”.²

Francisca, la criada de la tía Léonie, respeta los lazos que crea entre los miembros de una misma familia la circulación de una misma sangre como un trágico griego: “elle avait pour les liens invisibles que noue entre les membres d’une famille la circulation d’un même sang, autant de respect qu’un tragique grec”,³ hecho que transmite, a la familia de Marcel, la consideración y fidelidad que tiene por la tía.

La despensa de Francisca, de pavimento rojo y brillante, “elle avait moins l’air de l’ancre de Françoise que d’un petit temple de Vénus”, rebosante de las ofrendas del lechero, del frutero, de la verdulera, de proveedores venidos de lejos para dedicarle las primicias de sus campos.

Sawnn, contaminado por el mal sagrado, es decir, por el amor en código proustiano, recorre, agitado, angustiado, las calles de París en busca de Odette.

1. Proust, M. *A la recherche du temps perdu*. Paris, Gallimard. T. III, 942.

2. *Id.* T. I. 18

3. *Id.* T. I. 53

Su travesía en la oscuridad, rozando al pasar cuerpos oscuros, es igual al descenso de Orfeo al reino de las sombras.

“D’ailleurs on commençait à éteindre partout. (...) Parfois l’ombre d’une femme qui s’approchait de lui, lui murmurant un mot à l’oreille, lui demandant de la ramener, fit tressaillir Swann. Il frôlait anxieusement tous ces corps obscurs comme si, parmi les fantômes des morts, dans le royaume sombre, il eût cherché Eurydice.”⁴

Cita y puesta en escena parisina de los lugares infernales para quien, como Orfeo, ha entrado en contacto con el mal sagrado, y está en plena alquimia de su enfermedad. Pero no terminará despedazado por las mujeres ciconias, que desdeñadas por esta quejumbrosa fidelidad, en medio de báquicos sacrificios, entre una orgía, esparcen por el campo los miembros del cantor destrozado. Swann cerrará su amor por Odette con esta reflexión: “Dire que j’ ai gaché des années de ma vie, que j’ai voulu mourir, que j’ai eu mon plus grand amour, por une femme qui ne me plaisait pas, qui n’était pas mon genre!”.⁵

También en *Le côté de Guermantes* expresa la experiencia de la soledad y de la distancia que nos separa de los seres amados cuando creemos que bastaría extender la mano para retenerlos. Habla por teléfono con la abuela, que está en París, pero la comunicación se interrumpe y deja de oír su voz. Entonces “Il me semblait que c’était déjà une ombre chérie que je venais de laisser se perdre parmi les ombres, et seul devant l’appareil, je continuais à répéter en vain: Grand’mère, grand’mère, comme Orphée resté seul, répète le nom de la morte.” Prefiguradas por la lectura de Homero, el episodio se convierte para Marcel en un modelo de angustias y de separaciones futuras, sufriendo semejante al que habría de sentir cuando se habla a los que ya no pueden responder y a los que, en vano, quisiéramos decirles todo lo que hemos callado.

4. *Id.* T. I. 230

5. *Id.* T. I. 363.

Invoca entonces a las señoritas del teléfono, que no solo son bautizadas como Vírgenes Vigilantes, "dont nous entendons chaque jour la voix sans jamais connaître le visage", Ángeles de la Guarda en las tinieblas vertiginosas, "dont elles surveillent jalousement les portes," las irónicas Furias, que "au moment que nous murmurions une confidence à une amie, avec l'espoir que personne ne nous entendait, nous crient cruellement: "J'écoute"; sirvientas del Misterio siempre irritadas; sacerdotisas recelosas de lo Invisible, "Danaiides de lo invisible que incesantemente vacían y colman, se transmiten las urnas de los sonidos".⁶

En *Le côté de Guermantes*, en ocasión de la enfermedad de la abuela, el narrador dirige una mirada escéptica a la medicina y a los médicos. "Car la médecine étant un compendium des erreurs successives et contradictoires des médecins, en appelant à soi les meilleurs d'entre eux on a grande chance d'implorer une vérité qui sera reconnue fausse quelques années plus tard." Concepto que completa con una metáfora teatral: en la comedia de la vida los médicos representan el papel de los sirvientes, son sólo unos terceros, y la que está a punto de traicionarnos es la vida misma porque la muerte es como una actriz que elige un día para salir a escena, aunque caminaba en nosotros en medio de una impenetrable oscuridad. En el texto se evoca a Apolo, dios de la medicina, que exterminó a la serpiente Pitón. El Dr. Du Boulbon le recomienda a la abuela que vaya a los Campos Elíseos y se siente cerca de un macizo de laureles, con sus virtudes saludables y purificadoras. "Après avoir exterminé le serpent Python, c'est une branche de laurier à la main qu'Apollon fit son entréedans Delphes. Il voulait ainsi se préserver des germes mortels de la bête venimeuse".⁷ En un combate prehistórico, cuando la fiebre de la abuela es vencida, esta es comparada a una Phyton aplastada, vencida por un poderoso elemento químico, la quinina, "contemporánea de las razas desaparecidas, aliado milenario" a la que la abuela hubiera querido dar las gracias.

Por ello, el termómetro se transforma en una Parca momentáneamente vencida por un dios antiguo y su huso de plata se mantenía inmóvil. El

6. Id. T. II. 132, 136.

7. Id. T. II. 303,316.

termómetro, en su combate con la fiebre, se ha transformado en profética sibila que solo aparentemente carente de razón, no había dado una respuesta arbitraria, pues a la mañana siguiente, apenas se volvió a poner el termómetro entre los labios de la abuela, la diminuta profetisa, plena de certidumbre y de intuición se elevó implacable hasta 38 grados.

Finalmente, la terapéutica recetada por el Dr. Cottard, -sanguijuelas- transforma a la abuela en una Medusa: "Attachés à sa nuque, à ses tempes, à ses oreilles, les petits serpents noirs se tordalent dans sa chevelure ensanglantée, comme celle de Méduse".⁸

La metáfora teatral tiene un lugar especial en la obra de Proust. Ernst Curtius, en *Literatura Europea y Edad Media Latina*, rastrea la filiación platónica de la misma en *Las leyes* y en el *Filebo* de Platón. La idea de que el mundo es un escenario, en el cual el hombre desempeña un papel, surge en la Antigüedad clásica y Curtius rastrea el concepto en otros autores para concluir que la metáfora "teatro del mundo" llega a la Edad Media tanto de la Antigüedad pagana como de la literatura cristiana y ambas vías mezclaron sus aguas en la Tardía Antigüedad.

En *Le côté de Guermantes*, contemplando la representación de Rachel y la naturaleza de la ilusión de que era víctima Saint-Loup, Marcel advierte que: "Rachel avait un de ces visages que l'éloignement, -et pas nécessairement celui de la scène, le monde n'étant qu'un plus grand théâtre- dessine et qui, vu de près, retombent en poussière".⁹

También le dice a Albertine -en Sodome et Gomorre- que la vida de los baños de mar y la vida de los viajes le hacen comprender que el teatro del mundo dispone de pocos decorados y que hay más situaciones que actores.

Cuando ve a la Duquesa de Guermantes en la Iglesia, en *Du côté de chez Swann*, Combray, deslumbrado y desilusionado porque no tiene nada que ver con la que se presentaba en sus sueños, pues todo, hasta el granito que se inflamaba en su nariz, atestiguaba su sumisión a las leyes de la vida, el mismo

8. *Id.* T. II. 334.

9. *Id.* T. II. 174.

modo que en el teatro sólo la arruga del traje o el temblor del dedo meñique delatan la presencia de una actriz viva.

"Le drame du coucher" se desarrolla en "un decorado estrictamente necesario" como el que se indica al comienzo de las obras antiguas en los teatros o representaciones de provincia".¹⁰ Cuando el narrador, despierto en la noche, se acordaba de Combray, solo veía ese sector luminoso separado de las tinieblas, decorado pobre y monótono donde se representaba "le drame de mon deshabillage."

El Bloch que le recomienda nuevas lecturas, jura por Apolo y le asegura que saboreará "los nectáreos gozos del Olimpo." En el último tomo, *Le temps retrouvé*, Bloch, que tiene veinte años más, y está más cerca de la muerte se ha transformado en un viejo Shylock: "De près, dans la translucidité d'un visage où, de plus loin et mal éclairé, je ne voyais que la jeunesse gaie, (...) se tenait le visage presque effrayant, tout anxieux, d'un vieux Shylock en scène, récitant déjà le premier vers à mi-voix".¹¹

Es cierto que la metáfora teatral se intensifica en este último tomo, pues le permite comprender mejor "el fin de fiesta de una obra de teatro", en la que todos han decidido disfrazarse: Para reconocer lo que habían sido, se debía leer sobre varios planos a la vez y mirarlos con los ojos y con la memoria. El Tiempo se había apoderado de sus cuerpos para proyectar sobre ellos su linterna mágica. "Une jeune femme que j'avais connue autrefois, maintenant blanche et tassée en petite vieille maléfique, semblait indiquer qu'il est nécessaire que, dans le divertissement final d'une pièce, les êtres fussent travestis à ne pas les reconnaître."

Luego de descender de la biblioteca, se encuentra en el salón, en medio de la fiesta, que iba a tomar para él un sentido nuevo pues se produce un "golpe teatral": cada uno de los invitados parecía haberse "fabricado una cara". "Et chacun semblait s'être fait une tête, généralement poudrée et qui les changeait complètement".¹²

10. Id. T. I. 8.

11. Id. T. III. 966.

12. Id. T. III. 92.

En ese último tomo, al Duque de Guermantes, la vejez “lo ha precipitado de su pináculo de la manera más parecida a los reyes de la tragedia griega.” Él es un Duque de la “Restauración” y ella una *cocotte* “tan Segundo Imperio.” Odette lo engañaba y lo cuidaba sin grandeza, sin gracia, porque Porque en ese papel como en todos los otros, ella era mediocre. El Duque se ha transformado en un personaje de Molière: “ Et à un certain âge c’est en un personnage de Molière – non pas même en l’olympien amant d’Alcmène mais en un risible Gêronte- que se change inévitablement Jupiter”.¹³

Unidad y verdad

La idea de unidad obsesiona al escritor desde el primer tomo de su ciclo y el fragmento lo inquieta y horroriza como dispersión y pérdida del sentido. En las últimas páginas de *Du côté de chez Swann*, El mundo se le ofrece como un espectáculo cambiante, y carece de fe para darle consistencia, unidad y vida. Elles passaient éparées devant moi, au hasard, sans vérité, ne contenant en elles aucune beauté que mes yeux eussent pu essayer comme autrefois de composer”.¹⁴

Albert Camus ha sintetizado en *L’homme révolté*, en *Roman et révolte*, la fragilidad de las existencias humanas, que carecen de coherencia y de unidad. Los hombres son como extraños ciudadanos del mundo, exiliados en su propia patria: no pueden abandonarlo y no pueden poseerlo. Sus actos huyen, como el agua de Tántalo, hacia una desembocadura ignorada. Dominar el curso del río y la desembocadura, “saisir la vie comme destin” los reconciliaría con ellos mismos. ¿Y qué es la novela, se pregunta, sino ese universo en el que la acción encuentra su forma, las palabras del final son pronunciadas, los seres librados a los seres, en el que toda vida toma el rostro del destino? El mundo, el sufrimiento, el amor y la mentira son los mismos; los héroes tienen nuestro

13. *Id.* T. III, 1020.

14. *Id.* T. I, 425.

lenguaje, nuestras debilidades y nuestra fuerza, pero ellos corren hasta el final de su destino, hasta la extremidad de su pasión, terminan lo que nosotros no acabamos jamás. Proust se esfuerza por crear a partir de la realidad "un mundo cerrado e irremplazable" que le pertenece sólo a él y marcó así su victoria sobre la huida de las cosas y sobre la muerte. Pero lo hace con medios opuestos: por un lado colecciona meticulosamente instantes privilegiados que el narrador elige en la parte más secreta de su pasado. En oposición a la novela americana, el mundo de Proust "n'est à lui seul qu'une mémoire", pero una memoria exigente, que rechaza la dispersión del mundo tal cual es y extrae de un perfume reencontrado el secreto de un mundo nuevo y antiguo. ("Il réunit dans une unité supérieure, le souvenir perdu et la sensation présente, le pied qui se tord et les jours heureux d'autrefois." La obra de Proust, su rebeldía, es una empresa desmesurada y significativa contra su condición mortal. Para ello tuvo que unir un mundo disperso y darle una unidad superior, extraer, de la huida incesante de las formas, mediante las vías del recuerdo y de la inteligencia, los símbolos de la unidad humana. Le temps retrouvé se une a la belleza del mundo o de los seres contra "les puissances de la mort et de l'oubli".¹⁵

El sonido de la campanilla une el comienzo y el final de esta obra, de la que dijo en una carta a Lucien Daudet: "ce sera comme les morceaux dont on ne sait pas qu'ils sont des leitmotives quand on les a entendus isolément dans une ouverture". En el momento en que se encuentra en el Hotel de Guermantes, en la anteúltima página de *Le temps retrouvé*, vuelve a oír "ce bruit des pas de mes parents reconduisant M. Swann, ce tintement rebondissant, ferrugineux, intarissable, criard et frais de la petite sonnette qui m'annonçait qu'enfin M. Swann était parti et que maman allait monter, je les entendis encore, je les entendis eux-mêmes, eux situés pourtant si loin dans le passé." Le aterra pensar que aquella campanilla aún tintinea en él, y se propone descender dentro de sí mismo más profundamente, para poder oírla de más cerca.¹⁶

15. Camus, A. *Essais*. Paris, Gallimard, 1965. 670.

16. Proust, *Ob. Cit.* T. III. 1046.

Los poetas se equivocan cuando pretenden que para encontrar lo que hemos sido en otro tiempo, debemos volver a tal casa, a tal jardín, donde hemos vivido de jóvenes: allí cosecharemos, dice Proust, sólo decepciones, pues el jardín en que hemos sido niños no está en un lugar, sino en nosotros mismos. El niño que duerme en nosotros, recubierto de una espesa capa de decepciones y de olvidos, exige atención y paciencia, pero en él está la verdad.

La Recherche es una novela-suma, como *La Divina Comedia* de Dante, *La Comédie Humaine* de Balzac, y *La vie mode d'emploi* de G. Perec. Todos tienen la pretensión de totalizar la suma del mundo, la síntesis enciclopédica de lo real, del cuadro general de la sociedad. Según Tiphaine Samoyault, en su artículo, "Les romans sommes." la novela de Proust podría considerarse como una enciclopedia abierta, según la definición de Italo Calvino en sus seis *Lecons américaines*: si el adjetivo entra en contradicción con el sustantivo enciclopedia, que indica la pretensión original de agotar el conocimiento del mundo encerrándolo en un círculo, es porque hoy es imposible pensar una totalidad que no sea potencial, conjetural y plural. . La enciclopedia es menos un principio de razón que un resultado, una salida encontrada por la novela para "regagner le monde face à la dispersion de ses objets et à l'éclatement des représentations ..."¹⁷

Señala la actualidad de la cuestión de la suma novelesca, no como unificación de lo diverso y de lo múltiple o como *speculum mundi*, sino como reflexión sobre el gesto literario mismo. La duda de la novela entre el deseo de totalización del mundo ficticio y el de la totalización del mundo real es una interrogación que permanece y coloca a la novela-suma moderna "sur les rivages d'une utopie où Bouvard et Pécuchet se promènent tranquillement."

17. Samoyault, T. Les romans-sommes en: *Précis de littérature européenne*. Paris, PUF. 1998.

Bibliografía

- Barthes et alii. *Recherches de Proust*. Paris, Seuil, 1980.
- Blanchot, M. *Proust*. Paris, NRF. 1954.
- Curtius, E. *Marcel Proust*. Revue Nouvelle, 1929.
- Citati, P. *La Colombe poignardée*. Paris, Gallimard, 1966.
- Daudet, L. *Cahiers M. Proust*, No. 5. Paris, Gallimard, 1929.
- Deleuze, G. *Proust et les signes*. Paris, PUF, 1970.
- Poulet, G. *L'espace proustien*. Paris, Gallimard, 1963.
- Richard, J-P. *Proust et le monde sensible*. Paris, Seuil, 1974.
- Tadié, J-Y. *Proust et el roman*. Paris, Gallimard, 1971.
- Ullmann, S. *Style in The French Novel*. Cambridge. USA
Biacwell, 1960.

El extraordinario nacimiento del héroe en la escritura de François Rabelais

Lic. Eugenia Spasoff

Universidad de Buenos Aires

El presente trabajo se propone indagar la construcción discursiva de la secuencia del nacimiento del héroe rabelésiano Gargantua. Esta construcción, que se desarrolla a lo largo de los seis capítulos iniciales de *La vie très horricque du Grand Gargantua père de Pantagruel*, posee una rica concentración de elementos provenientes del mundo clásico

Puede convenirse como premisa inicial que ese mundo ha dado origen a un corpus de relatos, en donde el nacimiento tiene una fuerte significación porque conforma «un épisode symbolique qui signale ou signe le destin du héros»¹ El héroe, un ser superior a todos los hombres comunes, está marcado desde sus comienzos, tal como Bowra señala en *Heroic Poetry*: «... a human being who possesses to a notable degree gifts of body and mind, the poets tell how he makes his career from the cradle to the grave. He is a marked man [...] and it is only natural to connect his superiority with unusual birth und breeding.»²

En líneas generales, esta tradición heroica sostiene una estructura

1. Charpentier F «Un royaume qui perdure sans femmes» en *Rabelais's Incomparable Book. Essays on his Art*. Lexington: Kentucky, 1986, p. 197.

2. Bowra, Cecil. *Heroic Poetry*, London, Macmillan, 1996, IX.

episódico: Nacimiento-Infancia-Educación-Episodio Guerrero y François Rabelais la continúa para configurar al héroe Gargantua. Y de esta estructuración, será analizado en esta comunicación exclusivamente el Nacimiento. Es importante no olvidar que debido a numerosos factores históricos y culturales, aproximadamente desde el siglo XV comienzan a desarrollarse las bases ideológicas del humanismo. Francia no quedó ajena a esta profunda y lenta transformación. Durante el reinado de Francisco I (primera mitad del siglo XVI) se encuentra inmersa en una época de transición en donde el peso del medioevo aún se percibe junto con el empuje de la nueva erudición humanista que incluye, como bien se sabe, un fuerte rescate del mundo clásico.

Rabelais inserto en dicha época, toma el modelo de la tradición heroica, para reinscribirlo en el marco de las nuevas ideas humanistas. De este modo el discurso se convierte en vehículo semántico de diferentes aspectos ideológicos de la sociedad. Se produce, entonces, una suerte de resemantización. Antes de iniciar el análisis que nos ocupa, es necesario señalar ciertas reducciones operativas. De los cinco libros, se ha trabajado únicamente el Libro Segundo (*La vie très horrificque du Grand Gargantua père de Pantagruel*). Sin embargo, no se anulará la posibilidad de vincular el nacimiento de Gargantua con el natalicio de su hijo Pantagruel, el cual se relata en el Libro Primero, ya editado con cierto éxito en 1532.³

El nacimiento de Gargantua

Con el título «De la généalogie et antiquité de Gargantua» se abre el primer capítulo. Allí, aparece la genealogía del héroe de un modo singular porque el narrador reenvía a *Pantagruel* «...Je vous remectz á la grande chronicque pantagrueline reconnoistre la généologie et antiquité dont nous est venu

3. Para facilitar una rápida lectura, en adelante, se ha de denominar con los títulos: *Pantagruel* o Libro Primero a: *Pantagruel roy des Dipsodes restitué à son naturel avec ses faictz et prouesses espoventables*, y con el título de *Gargantua* o Libro Segundo a: *La vie très horrificque du Grand Gargantua père de Pantagruel*.

Gargantua...⁴ La cadena genealógica que se configura en el relato de *Pantagruel* para observar su magnífico origen mítico, el cual se vincula con una ascendencia particular, la de los gigantes. Un extenso y cuidadoso listado de personajes es enunciado. Y es suficiente la mención de nombres como Atlas, Polifemo y Goliath, entre otros para comprender este particular linaje.

El motivo de los gigantes no era ajeno al lector del siglo XVI. En Lyon a comienzos de 1532, año en que se publicó *Pantagruel* (3 de noviembre de 1532) habían aparecido las anónimas *Grandes et inestimables chroniques du grand et énorme Géant Gargantua*.⁵

La construcción del linaje de Gargantua, por un lado se apoya en la genealogía autorreferida y por el otro, en una nueva genealogía basada en las civilizaciones; es decir, de acuerdo con una línea histórica del hombre «... des Assyriens ès Medes des Medes ès Perses, des Perses ès Macédones.⁶ Ingresas, así en el espacio discursivo una mirada antropocéntrica, que se enlaza con el pensamiento del Humanismo y Renacimiento. Junto con esta sujeción a vertientes realistas e históricas para la cimentación del linaje, que es calificado

Pantagruel, de acuerdo a A Lefranc, ha sido publicado el 3 de noviembre de 1532. La autoría real se oculta bajo el seudónimo: Feu M. Alcofribas, abstracteur de quinte essence. Mientras que *Gargantua*, cuya portada original se ha perdido, ha sido publicado, con el mismo seudónimo, alrededor de 1535 después del regreso de Rabelais de Lyon.

4. Rabelais, F *Ouvres Completes*, Edition Critique annotée el prefacée par Guy Demerson, París, Seuil, 1973, p. 41.

5. Al retomar una figura asentada popularmente, es posible inferir que, quizá, el lector espere de Gargantua un comportamiento estereotipado. Justamente "el ser gigante" genera en el lector un horizonte de expectativas. Se espera que el personaje actúe según un modelo, un referente- en este caso literario-, es decir como un gigante-con sus características y atribuciones. Optar por un personaje referencial es optar por un enfrentamiento entre el conocimiento previo que de esa figura o tipo tiene el lector y la realización del personaje en la narración.

Ese horizonte difiere de la realización que finalmente el personaje sostiene en la narración, porque él deviene en un nuevo modelo, un ideal buscado que se apoya en un nuevo sistema de ideas, tal como obras *El Príncipe* o *El Cortesano* denotan y connotan en sus discursos.

6. *Ouvres Completes* ob.cit., p.41.

como el más completo si se exceptúa la genealogía del Mesías, no se descuida la configuración del narrador⁷ cuyo status textual es el de un traductor de ciertos cuadernillos descubiertos por Juan Odo, los cuales -se afirma- contenían el particular linaje. Lo interesante, además de los espesores generados por este juego de descubridor, traductor, narrador, es el efecto de realidad, que se obtiene a través de la descripción de los distintos objetos encontrados: la tumba, el pocillo y las nueve frascas, cubierta la del medio por un cuadernillo que es grueso, graso, gris, lindo ...

Una vez armado el linaje, el siguiente punto a desarrollar se centra en la figura de los progenitores. Sin embargo, será necesario esperar hasta el tercer capítulo para que el lector se reencuentre con la historia del natalicio de Gargantua, porque en el segundo capítulo, el decurso de la fábula⁸ se interrumpe. Una gran pausa se instala y la atención, en una suerte de amplificación, se fija en un elemento particular: el pequeño tratado de Los Franfeluchos Antidotados transcrito de aquellos cuadernillos de Juan Odo.

Luego de este poema de tinte burlesco, se inicia, en el capítulo siguiente, el trabajo narrativo sobre ambos progenitores. Y si bien el relato es breve brinda

7. Recordemos que la poesía heroica sostenía un carácter objetivo e impersonal, que se construye en el relato bajo la voz de un narrador en tercera persona (generalmente heterodiegético). Sin embargo, la voz del narrador del *Pantagruel* se configura desde un testigo (narrador homodiegético), logrando un efecto de mayor verosimilitud que diluye la objetividad buscada por lo épico. La estrategia de la voz narrativa del Gargantua subvierte desde una posición- ¿Quizá más osada?- "...L'art de lire les lettres non apparentes tel que l'enseigne Aristote, Je le transcribis comme vous pourrez le voir pantagruélisant..." Ouvres Completes ob. Cit. P.43

8. Los diversos aspectos teóricos presentes en este trabajo, entre ellos los conceptos de fábula y de historia, han sido extraídos de Mücke, Bal, *Teoría de la narrativa*, España Cátedra, 1995; se entiende por fábula: «...una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan...» y por historia: «...una fábula presentada de cierta manera [...] La diferenciación se basa en lo que distingue a la secuencia de acontecimientos de la forma en que se presentan dichos acontecimientos»

la información suficiente para obtener una imagen plena y acabada de los rasgos distintivos de esos personajes.

El padre, Grandgousier, está caracterizado por su inclinación hacia la bebida y la comida. Estos rasgos, quizá laxos y banales, se irán corriendo, a medida que la historia avanza, hacia aspectos vinculados con una esencia noble y no ya ligados a la diversión y a lo superficial. Grandgousier recibe una adjetivación constante a lo largo de toda la obra «...Le bon homme...». Esta calificación gesta un movimiento, un compás sostenido que genera la imagen de un personaje llano, simple, en definitiva estable.⁹

La figura materna, Gargamelle de ascendencia real, se dibuja desde lo exterior y funciona como genetriz. En ella la sexualidad, la concepción y la fecundidad, en las que no se anula el placer, aparecen fuertemente asociadas.

Es interesante marcar en este capítulo la importancia que adquiere el motivo de la larga gestación (embarazos de más de diez meses). Esa circunstancia extraordinaria explica y justifica las grandes proezas de la vida de Gargantua y permite la emergencia de debates de la época, que giraban alrededor de lo que se denominaba la ley de vientres.

Inicialmente, para explicar la duración excepcional de la gestación, el texto invoca al mundo heroico clásico «... comme dict Homère que l'enfant duques Neptune engroissa la nymphe nasquit l'an après révolu: ce fut le

9. Y a medida que la narración avanza otros rasgos se han de agregar poniéndose una imagen más completa y cerrada, por ejemplo, el capítulo xxviii lo taraza dentro de una escena familiar, como un hombre sabio, viejo y narrador hogareño de viejas historias de antaño y paralelamente como un señor preocupado por sus súbditos, cuyos vínculos socio-políticos se apoyan en la confianza y en la amistad del otro. En ese mismo capítulo Grandgousier expresa su dolor y su incredulidad ante la ruptura de la alianza que sostenía, con su amigo y vecino Picrochole.

douzième mois. Car (comme dit A. Gelle *lib.iii*) ce long temps convenoit à la majesté de Neptune, affin qu'en icelluy l'enfant fesut formé à perfection".¹⁰ Pero luego Rabelais desplaza la problemática. Utiliza, entonces, datos eruditos y apoya a Justiniano, como legista, quien en su Código no admite embarazos de más de diez meses, mientras que la opinión de los médicos humanistas descansaba en la autoridad de aquellos ancianos -glosadores citados también en *Pantagruel*, cap.V –que contradecían el derecho romano. De esta manera, el relato del nacimiento amplifica y desarrolla aspectos que eran polémicas en su momento. Esta discusión se presenta bajo los dos registros que se sostienen a lo largo de todo el texto: lo cómico y lo serio.

Hemos observado que diferentes pausas narrativas atraviesan el relato del advenimiento. Y si bien algunas de ellas, como la gestación, son pausas pertinentes que facilitan el dibujo de un panorama completo del nacimiento, otras, en cambio, son ajenas a él, tal como aquellas que los capítulos tercero y quinto¹¹ relatan. El capítulo V mantiene el ritmo de una escena dramática. Allí las voces, el diálogo de los borrachines, se suceden una tras otra isocrónicamente. La mirada localiza y amplifica un rincón, una pequeña escena, del gran Banquete relatado en el capítulo anterior, que se analizará a continuación.

Al enfrentar el lector las primeras líneas del capítulo IV ->*Comment Gargamelle étant enceinte de Gargantua mangea profusion de tripes*>- espera finalmente encontrarse, de acuerdo con lo anunciado, con el relato del alumbramiento de Gargantua. Sin embargo, en realidad el acontecimiento queda en suspenso hasta el capítulo VI.

Pues las acciones centrales del capítulo cuarto son: el comer y el beber. Dichas acciones no están encasilladas en el ámbito cotidiano del individuo, sino que han sido forjadas en las imágenes multitudinarias de un gran banquete. Nadie parece quedar fuera del gran festejo, la lista de invitados es extensa. En tan importante ocasión festiva, Gargamelle, ya a punto de parir, ingiere una

10. *Ouvres Completes* ob. cit., p. 47.

11. Les Franfreluches antidotées trouvées en un monument antique" y Les propos des bien vives" respectivamente

suculenta cantidad de callos (tripas de buey). Todas estas imágenes, que se relacionan con la alimentación y con la abundancia, también se asocian a la fertilidad y a la reproducción. El nacimiento de Gargantua se vincula estrechamente con la ingesta de las tripas de buey. Las tripas, según la lectura Bajtiana, «...representan el vientre, las entrañas, el seno materno y la vida. Son simultáneamente las entrañas que engullen y devoran-»¹². Bajtin las denomina el centro topográfico de vida, de fertilidad y considera que cumplen una dentro del realismo grotesco, porque trabajan en juegos oscilantes de doble significación entre lo alto y lo bajo y establecen relaciones ambivalentes y ambiguas: dan a luz, dan vida, comen, engullen, son comidas y engullidas, fermentan y excretan. Por último, las siguientes líneas marcan el comienzo del capítulo VI y señalan la llegada al mundo del nuevo héroe «...Eulx tenens ces menuz propos de beuverie, Gargamelle commença se porter mal du bas...»¹³. El nacimiento es el punto culminante de un todo, de un camino narrativo que se ha desarrollado a lo largo de los primeros capítulos. Los ayes de Gargamelle antes del parto se mezclan con reproches y chanzas dirigidas hacia Grandgousier, quien la deja en el trance para ir a beber. Y en un movimiento escénico de salida y entrada, hacen su aparición las comadronas que acuden en auxilio de la parturienta. La supuestamente más experimentada y sabia de ellas conduce en forma equívoca el parto al preparar un astringente que tapona los labios de la vagina de Gargamelle. Todo el discurso está construido con enunciados irónicos hacia la credulidad e ignorancia popular.

El error cometido por la comadrona altera el decurso de la ley natural, porque hace que el nacimiento se produzca a través de una inusitada red: la circulatoria. Un viaje lógico aunque poco conocido en la época. El camino se ha invertido y el niño nace por la oreja. El episodio del alumbramiento coloca en discusión la credulidad y la fe. El planteamiento conflictivo no queda claro, si no se recuperan las frases que Rabelais suprimió: «...Ne dict pas Salomon,

12. Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Argentina, Alianza, 1994, I. P. 147

13. *Ouvres Completes* ob. cit., p. 55.

Proverbiorum, 14: *Innocens credit omni verbo*, etc., et saint Paul Prima Corinthio, 13; *Charitas omnia credit? Pourquoi ne le croyriez-vous?...¹⁴* La presencia de lo trascendental conlleva una creencia, pero que en el nivel de la enunciación se desacraliza, se pone en duda. Estas frases pueden conectarse con la milagrosa Concepción del Verbo (La Anunciación de la Virgen). Al reflexionar es posible captar la relación que existe entre la oreja y la concepción por la Palabra. Y más allá de lo anteriormente señalado, la fuerza discursiva literaria se modula tensionalmente con otros discursos. Se concentran voces repartidas de médicos, teólogos, filósofos y por supuesto, junto con estas voces, nuevamente, Ingres a el mundo antiguo cuando los enunciados colocan frente al lector los nacimientos de Baco, de Minerva, de Adonis, etc, El nacimiento de Gargantua es incluido dentro de aquellos singulares natalicios. «Bacchus ne fut-il engendré par la cuisse de Jupiter?[...] Minerva nasquit-elle pas du cervau par l'aureille de Jupiter? Adonis par l' escorce d'un arbre de mirrhe?».¹⁵

Otra vez, se produce la misma mecánica textual. Por un lado Rabelais trabaja con una fuerte apoyatura de distintos saberes (la filosofía, la ciencia, la religión, etc.) para incluir las polémicas de su tiempo y por el otro, recurre al mundo antiguo, tomando de allí aquellos personajes que le sirven para justificar lo enunciado y de esta manera insertar a Gargantua en la extraordinaria serie de gestaciones y de alumbramientos.

En verdad, este alumbramiento no está en un contexto de maravilla. A diferencia del advenimiento de Pantagruel, en donde no solo la naturaleza acompaña el acontecimiento con signos extraordinarios (la sequía), sino también el vientre materno es fuente de abundantes frutos.

Finalmente, en el capítulo VII, el niño recibe el nombre de su padre, ya no hay prodigio de la naturaleza que lo signifique. El bautismo se vincula con la natural expresión paterna: «Que Grand tu as!» La elección del nombre se aleja del detalle, es rápida y sin grandes explicaciones.

14. *Ouvres Completes* ob. cit., p. 56.

15. La cita de Rabelais pertenece a las notas al pie que la edición crítica de Guy Demerson presenta

La reescritura del modelo

Todo lo antedicho se fragua en una textura que se conoce bajo el término estética de la inversión. Dos registros se funden en un mismo discurso literario, dos niveles: lo alto y lo bajo; lo sublime y lo ridículo. Esta oscilación genera una zona inestable para el lector. Y desde este punto inasible y lábil se cuestiona todo un sistema ideológico, porque el mismo discurso literario ha sido entramado con discursos provenientes de otros espacios: la medicina, la política, la teología, la filosofía, etc.

El nacimiento de este héroe se articula y contacta con la poesía heroica, aunque no se trata de un lazo unívoco y convergente. Existe una manifiesta relación con otros textos que provienen de otros espacios. La intertextualidad y el estatuto genérico son declarados por el relato y también son conocidos por el lector contemporáneo rabelesiano. Hay un esqueleto épico que Rabelais se permitió reinscribir y que en cierta medida resemantiza para que trasluzca el pensamiento de su tiempo. El relato devela una visión basada en las ciencias, en el hombre y en el nuevo dinamismo de la época; mientras rompe con conceptos y creencias pasadas, como ejemplo es suficiente recordar el ingreso del saber médico en el alumbramiento de Gargantua.

Se desnuda en la ficción el proceso renacentista sobre el medieval. Las ideas hegemónicas medievales son movilizadas, sacudidas en el tránsito textual por medio de mecanismos expresivos adecuados para realizar tal fractura en el plano ideológico: parodia, sátira, el registro oral junto con el registro culto y escrito, el uso de un lenguaje transformado,

Los saberes manejados en el discurso rabelesiano (filosofía, teología, astronomía, anatomía y medicina, entre otros) reflejan un período, en el cual las ideas se entrecruzan y se critican. Según: Paul Kristeller, en su libro *El Pensamiento Renacentista y sus fuentes*, el Renacimiento fue una época de

16. *Ouvres Completes* ob. cit., p. 47.

fermentación de ideas y no de síntesis.

Varios interrogantes surgen inmediatamente ¿puede ser pensado este héroe como la construcción y la plásmación de una imagen del hombre en proceso de desarrollo dentro de una temporalidad particular? ¿Existen nuevas ideas pedagógicas planteadas de una manera más o menos abierta, al evidenciarse la presencia de un cuidadoso proceso educativo en el sentido propio de la palabra? Las posibles respuestas abrirían nuevos horizontes para analizar, pero la certeza que de ellas puede ingerirse es la de estar ante una unidad dinámica.

El dinamismo de este héroe, cuyas transformaciones reflejan los cambios históricos del mundo, se conjuga con su propio carácter privado, para trascender hacia el mundo. La ruptura conceptual e ideológica, señalada en *Gargantua*, se manifiesta también en la construcción narrativa. ¿Por qué para relatar un mismo acontecimiento se han necesitado tres capítulos iniciales en *Pantagruel*, mientras que en *Gargantua* el trabajo abarca una extensión mayor? Parece que para narrar el advenimiento de Pantagruel el autor solo necesitó trabajar dentro del marco de lo maravilloso. Esto significaba continuar, por lo menos en el nacimiento, con el motivo plasmado estructuralmente en los relatos heroicos.

Ha quedado fuera del relato la fecundidad y la gestación, quizá porque ambos momentos se relacionan con planos humanos que comportan dolor, alegría, enojo, etc. Son expresiones de emociones que alejan al relato de lo puramente maravilloso para acercarlo a planos antropocéntricos. En *Gargantua* la mayor extensión facilita la inclusión y el despliegue de rasgos y características que pueden asociarse con el ingreso en lo textual de nuevos conceptos e ideologías ligadas a lo humano. El modelo folklórico ha sido remontado, para insertarlo y rescribirlo en un escenario más próximo en el tiempo y en el espacio.

Le Rôle de Sosie dans l'Amphitryon de Molière

Víctor Agustín Sequeiros

Universidad Nacional de La Plata

Molière, environé d'une atmosphère de fêtes et de royale galanterie, donne en 1668 la comédie d'Amphitryon¹ avec une mise en scène brillante où les décors et particulièrement les "machines" jouaient un rôle important. Tout en sautant *Les Sosies* (1637) de Rotrou, c'est Plaute, l'auteur du premier *Amphitruo*, modèle de celui de Molière, ayant non seulement quelques différences évidentes par rapport à l'œuvre de l'auteur latin, où le prologue n'est constitué que d'un monologue de Mercure, mais aussi les plus importantes caractéristiques du comédien français: la finesse de sa langue, la bienséance interne et externe,² c-à-d l'adaptation de la pièce aux avatars de l'intrigue et au goût du héroïque et

1. Comédie en trois actes. Le roi des cieux, afin de séduire Alcène, prend l'allure du général Thébaïn Amphitryon, son mari, tandis que Mercure veille aux portes du palais sous les traits de Sosie, valet d'Amphitryon. Une brouille s'ensuit entre les personnages jusqu'à ce que les divinités se démasquent pour arranger les choses.
2. Chapelain (*Discours de la poésie représentative*, 2e version, vers 1635) dit que "*les poètes ont particulièrement égard à faire parler chacun selon sa condition, son âge, son sexe; et appellent bienséance, non pas ce qui est honnête, mais ce qui convient aux personnes, soit bonnes soit mauvaises, et telles qu'on les introduit dans la pièce*", et Bénac (Op. cit. p. 55-56.) distingué encore bienséance interne et bienséance externe.

des passions typiques du Grand Siècle et, en fin, le charme et la spectacularité très baroque de la mise en scène.

En repérant "*l'aimable enjouement du comique*", une de marques les plus particulières de cette œuvre, est celle de ne pas présenter des types sociaux ou de grands développements psychologiques ou philosophiques,³ mais de constituer une comédie d'intrigue à (scabreux) sujet mythologique, d'ailleurs placée par Le Roi Ladurie dans le chapitre des divertissements royaux.⁴ Ceux-ci n'étaient point méprisés à une époque où même le public bourgeois façonnait ses goûts suivant ceux du beau monde. Si ces pièces galantes ou héroïques ont été longtemps "*considérées comme un à-côté de l'œuvre véritable*" du célèbre comédien, ce fut par la "*nécessité*" de toute une série de littérateurs éclairés - y compris Sainte-Beuve - "*d'accomoder Molière aux mœurs bourgeoises regnantes*"⁵ tout en oubliant sciemment son inspiration aristocratique.

Molière et les valets

Quoi qu'il en soit, nous croyons avec M. Adam que "*ce qui reste aujourd'hui de plus vivant, c'est le rôle de Sosie, c'est par conséquent l'aspect le plus populaire de la pièce*".⁶ Et cela n'est pas un pur hasard, vue l'importance que Molière assigne au peuple dans ses œuvres. Certes, ce n'est pas à Molière d'inventer le valet comique mais de lui donner de traits particuliers. En effet, il vient de la comédie grecque (Ménandre) et latine (Plaute et Terence), où le serviteur était un esclave rusé et résolu prenant en charge les amours d'un jeune maître inexpérimenté et devenant souvent le pivot de l'action et du rire. Pendant la Chrétienté Européenne, "*où il n'y avait par ailleurs aucun honte d'être dépendant de quelque'un*",⁷ le valet

3. Cette comédie n'porte point les trait généraux que Bénac (Op. cit, p. 90-95) attribue à la comédie: représenter la vie ordinaire, etc.

4. Cf. Le Roi Ladurie, E. *Op. Cit.*, p. 291.

5. Bénichou, P. *Op. cit.*, p. 161.

6. *ibidem*, p. 367.

7. Émond Bonetto, Monique et Fradet, Marie Françoise. "*Vivre aux temps de Molière*" (dans le *Parcours Thématique de Les Fourberies de Scapin*. Évreux, Hachette, 1991; p. 15)

était un personnage constant dans la littérature. D'abord étroitement lié à son maître au point d'en être parfois la réplique, il s'en détache peu à peu jusqu'à rivaliser avec lui et enfin le quitter pour être un homme à part entière. C'est ainsi que, lors de la Renaissance, il devient le "gracioso" du Siècle d'Or espagnol et les "Zanni" de la "commedia dell'arte" italienne. Au XVII^e siècle le terme entraîne une confusion entre l'enfant et le tout jeune homme et le serviteur. Il n'y a pas chez Molière d'ouvriers ni d'artisans, mais il y a le **valet**, "*donc partie intégrante de la famille dont il partage la vie, de l'enfance à la mort*",⁸ "*né à la ville et non d'origine campagnarde, intelligent, débrouillard, sachant parler, singe habile des manières du maître*",⁹ représentation naturellement incomplète du peuple, qui rit, se moque de tant de mouvements inutiles, de tant de faux pas et souvent aide à la glissade. Molière aimait aussi bien ces personnages dont le nom fait souvent partie des titres de certaines comédies, qu'il jouait personnellement leur rôle.

*Le plus souvent, c'est lui qui mène le train comique à l'insu des graves personnages qu'il borne pour finir. Son mouvement, son jeu sont essentiellement gratuits et spontanés; n'ayant pas de titre de noblesse à avilir, pas d'argent à dépenser, pas de profession dont il puisse s'enorgueillir, il a, dans un métier servile et sous un masque d'obéissance, le libre usage du **bon sens**.*¹⁰

Le rôle de Sosie

D'après Paul Bénichou, il y a dans la pièce deux grands personnages qui mènent l'action: Jupiter et Sosie. Cette remarque est très intéressante parce qu'elle

8. *ibidem*.

9. Vier, J. Op. cit. p. 312.

10. *ibidem*, p. 316-317.

établie l'opposition profonde entre deux pôles actantiels sans se limiter au jeu des doubles entre les couples Amphitryon-Jupiter et Sosie-Mercure, qui fournissent essentiellement à la trame et surtout au comique.

C'est bien Jupiter, plutôt que Mercure ou Amphitryon, qui fournit dans la pièce le type opposé à celui de Sosie. Mercure, dieu subalterne en habit de valet, Amphitryon, homme de qualité berné par un dieu qui le réduit à la condition ridicule d'un second Sosie, occupent chacun à sa manière un degré intermédiaire entre le valet et le dieu, qui, situés aux pôles véritables de l'action, incarnent respectivement la condition la plus basse et la condition la plus haute qui se puissent concevoir.¹¹

Nous viserons donc à un de ces pôles, celui du valet, sans oublier le personnage de Mercure, puisque la vision double, essence du comique, est aussi un thème fondamental d'Amphitryon.

a) dans l'action

D'abord, la valeur de Sosie siège à son rôle dans le développement de l'**ACTION**, vu qu'il participe à 16 scènes sur 21. Le monologue initial constitue la véritable exposition de la pièce, parce que c'est la arrivée de Sosie qui noue l'action en nous renseignant sur les sentiments et la situation de son maître de et de sa maîtresse (v. 192-195).

Au début de l'acte II, c'est également Sosie qui supporte le poids de l'action, Amphitryon n'étant plutôt qu'une "*figure d'utilité pour donner la réplique à son valet*"¹² à propos de la confusion de rôles envisagée dans le premier acte.

11. Bénichou, P. *Op. cit.*, p. 164.

12. Autrand, M. *Op. cit.* p. 59.

Bien qu'il y ait des scènes où Sosie n'est pas le centre de l'action (par ex. dans II, 2), il contribue quand même à donner à l'ensemble de chaque acte un mouvement dramatique très vif, soit par le contraste, soit par la similitude envers les actions et le langage d'Amphitryon (voir II, 3 et v. 1101):

Dans l'acte final, Sosie n'apparaît que jusqu'à la quatrième scène, après deux monologues d'Amphitryon, pour changer en dialogue la colère solitaire de son maître. Mais la conséquente vivacité du rythme qui rappelle celui d'un ballet sert de prélude à la rencontre des deux Amphitryons. À partir de la scène 6, réplique bouffonne de la précédente où les deux valets se retrouvent face à face, l'importance dramatique de Sosie décroît devant le dévoilement des dieux masqués. Cependant, il tient jusqu'à la fin sa fonction comique qui lui rend *"le seul personnage vraiment vivant de la scène"*,¹³ et donne le ton final qui ferme la pièce en se dirigeant aux spectateurs.

Cependant, notre attention n'est guère attirée sur les actions qui engagent tout l'être, mais sur les gestes (paroles, attitudes) qui échappent machinalement, d'où, au fond, l'importance relative de l'action dans la comédie. Même si, la passion dure au-delà de l'action puisque le genre interdit la mort du personnage (ce qui explique que les dénouements -toujours heureux- soient souvent artificiels), l'action *"n'est qu'un prétexte pour présenter le personnage de la passion duquel elle découle"*,¹⁴ Molière a bien développé l'action et multiplié les discours, où *"il y faut moins voir des thèses ou de professions de foi que des occasions données aux personnages d'accentuer leur dynamisme scénique"*.¹⁵

b) dans le comique

Et ce dynamisme scénique porte principalement sur le COMIQUE. Comme on

13. Autrand, M. *Op. cit.* p. 99.

14. Bénac, H. *Op. cit.* Article *Comédie*.

15. Vier, J. *Op. cit.* p. 317.

l'a déjà noté, nous ne sommes pas devant une comédie de caractères, et Socie donc n'en représente pas aucun. Or, un des procédés comiques le plus répandu, l'élimination de l'accidentel et l'exagération de l'essentiel, très évident dans le cas d'Alceste ou d'Harpagon, chez Sosie laisse la place aux jeux scéniques (il ne faut pas considérer le héros comique indépendamment de l'art avec lequel il est représenté, vu que le rire surgit mieux sur la scène qu'à la lecture à cause de l'optique théâtrale), aux jeux de langage et surtout au jeu du dédoublement. La pièce montre *"le valet boute-en-train de la farce latine, mais à qui Molière donne les ailes de Mercure"*.¹⁶ Certes, le comédien ne lui épargne pas ni les commentaires bouffons (Cf. v. 973-976 et 980-981, et surtout les dernières scènes de l'acte final, vg. v. 1797-1804), parfois contrastés avec de tirades galantes ou précieuses, ni les coups de bâton (v. 293-297),

SOSIE.

Cléanthis, je tiens ce langage.

*J'avais mangé de l'ail, et fis en homme
sage*

De détourner un peu mon haleine de toi.

CLÉANTHIS.

*Je t'ai sus exprimer des tendresses de coeur,
Mais à tous mes discours tu fus comme
une souche,*

Et jamais un mot de douceur

Ne te put sortir de la bouche.

(v. 1128-1134)

mais le comique surgit plutôt d'un traitement très soigné des formes (le valet essaye même une chanson), des gestes et des mouvements; la scène de Socie avec la lanterne en est un bon exemple:

(Il pose sa lanterne à terre et lui adresse son compliment)

"Madame,

16. Ibidem. p. 302.

*Amphitryon, mon maître et votre époux.
(Bon ! Beau début!) l'esprit toujours plein de vos charmes, M'a
voulu choisir entre tous, Pour vous donner avis du succès
de ces armes,
Et du désir qu'il a de se voir près de vous".*
(v. 205-209)

La lucidité du personnage à l'égard de lui-même ainsi que sa capacité logique aident beaucoup à ce qu'il n'y ait pas au théâtre, selon Fleury,¹⁷ de scène plus plaisante que celle où Sosie, revenante chez lui pendant la nuit, se voit arrêté par le dieu Mercure, qui a pris sa ressemblance et lui vole jusqu'à son nom. L'ingéniosité des ses réponses et les plaisanteries contenues dans certains vers provoquent le rire avec une délicatesse qui n'a rien de burlesque mais beaucoup de fine comédie (Cf. v. 379-382 et v. 1163-1169).

*Oui, l'autre moi, valet de l'autre vous a fait
Tout de nouveau le diable à quatre.
La rigueur d'un pareil destin,
Monsieur, aujourd'hui nous talonne;
Et l'on me dés-Sosie enfin
Comme on vous dés-Amphitryonne.* (v. 1860-1865)

D'autres fois, ce qui fait rire c'est son esprit logique s'opposant à la réalité des faits qui sont arrivés. Mais l'ingénieux valet en profite pour faire en même temps et à sa manière un portrait très personnel de lui-même, ne coïncidant pas non plus avec la pensée de son maître:

*Je ne l'ai pas cru, moi, sans une peine extrême.
Je me suis d'être deux senti l'esprit blessé,*

17. Fleury, J. *Op. cit.* p. 453.

*Et longtemps d'imposteur j'ai traité ce moi-même.
Mais à me reconnaître enfin il m'a forcé:
J'ai vu que c'était moi, sans aucune stratagème.
Des pieds jusqu'à la tête, il est comme moi fait,
Beau, l'air noble, bien pris, les manières charmantes;
Enfin deux gouttes de lait
Ne son pas plus ressemblantes; (v. 782-790)*

Outre ses traits individuels, le comique est aussi dans la mise en scène par Sosie d'un théâtre sur le théâtre grâce au jeu de l'interlocuteur fictif, ce qui lui permet, sans changer d'habit, d'établir un contraste entre les différents rythmes (dont l'étude dépasse longuement les limites de ce travail) et niveaux de langue, d'une langue d'ailleurs "la plus riche peut-être de son siècle, et directement puisée aux sources vives du siècle précédent, colorée, abondante, jaillissante".¹⁸ Voyons, par exemple, quelque vers de la même scène (I, 1) et tous prononcés par le valet:

*Peste! où prend mon esprit toutes ces gentillesses?
(v. 226, langue populaire)
"Quand viendra-t-il, par son retour charmant,
Rendre mon âme satisfaite?"
(v. 218-219, langue précieuse)
Là, les archers de Créon, notre roi;
(v. 257, langue héroïque)
Les ennemis, pensant nous tailler en croupières,
(v. 252, langue militaire)*

Mais, c'est à cause de "ces moi, deux par deux, qui se confondent et se dédoublent en glissant l'un sur l'autre et font loucher si plaisamment", que s'établit "l'ambiguïté du rire, ou mieux du sourire, qui se complaît en lui-même sans chercher plus loir".¹⁹

18. Faguet, É. Op. cit. p. 293.

19. Cf. Fernandez, R. cité par Autrand, Op. cit. p. 123.

La situation devient donc ridicule, ce qui ne peut se maintenir que lorsque le personnage comique est inconscient, car on cesse d'être ridicule dès qu'on s'aperçoit qu'on l'est. C'est le cas de Sosie lorsqu'il exprime à haute voix ses pensées (pleines à la fois de politesse et d'insolence) à propos de cette trop longue nuit sans s'imaginer qu'il est écouté par le dieu messager de l'Olympe déguisé, qui à son tour dit à *part*²⁰ sa réponse d'un ton vulgaire. Le comique apparaît aussi parce que le spectateur voit l'ensemble de la situation:

SOSIE, sans voir Mercure.

— *Cette nuit, en longueur me semble sans pareille:
Il faut, depuis le temps que je suis en chemin,
Ou que mon maître ait pris le soir pour le matin,
Ou que trop tard au lit le blond Phébus sommeille
Pour avoir trop pris de son vin.*

MERCURE, à part.-

— *Comme avec irrévérence
Parle des dieux ce maraut!
Mon bras saura bien tantôt
Châtier cette insolence, (v. 271-279)*

c) dans l'aspect social

D'autre part, le valet Sosie présente l'aspect **SOCIAL** de l'œuvre. Plus que des caractères, les personnages de la pièce sont des types sociaux d'une époque et d'un lieu, des courtisans de Versailles. Molière n'a pas ouvert les yeux sur un monde ordonné et sagement réparti en classes et corporations. Il a discerné tous les mouvements du corps social, il a peint en actes et non pas au repos l'un des siècles les plus complexes, l'une des sociétés les plus mêlées qui furent jamais. Et c'est Sosie, d'après A. Adam le porte-

20. Une situation semblable apparaît dans II, 3 alternent leurs discours à *part* avant de dialoguer.

parole de l'auteur,²¹ qui porte les plaintes sociales, qui ne diffèrent pas beaucoup de celles qu'on peut trouver chez Plaute et chez Rotrou (Cf. v. 166-169). Ce qu'il y a bien dans son discours, c'est plutôt de la satire sociale portant sur les rapports maître-valet, tout en considérant qu'au XVII^e siècle la plupart de la noblesse avait déjà dégénéré en aristocratie courtisane tant amie des flatteries que peu soigneuse de la vérité.²²

*Mais, de peur d'incongruité,
Dites-moi, de grâce, d'avance
De quel air il vous plaît que ceci soit traité.
Parlerai-je, Monsieur, selon ma conscience,
Ou comme auprès de grands on le voit usité?
Faut-il dire la vérité,
Ou bien user de complaisance?* (v. 710-716)

d) dans le plan des idées

"On ne peut pas faire de bon comique sans philosopher un peu".²³ Le comique le plus profond est en effet celui qui nous fait réfléchir, qui "dégonfle" certaines formes du sérieux (la mort, l'amour, les grands de ce monde...) en leur enlevant de l'importance. Or, la comédie est - selon Molière - plus difficile que la tragédie, parce que, alors que celle-ci n'a qu'à dire "des choses de bon sens et bien

21. Adam, *op. cit.* p. 366.

22. Selon É. Couvert, "ce point a bien été mis en lumière par Hippolyte Taine dans la première partie de ses *Origines de la France contemporaine. Dans la noblesse française et dans la bourgeoisie qui s'efforçait de l'imiter, le souci de l'élégance dans l'expression, de l'affabilité dans les manières, le désir de plaire et d'être agréé dans un monde trop raffiné ont affaibli la vigueur de la pensée et l'énergie du caractère*". (Couvert, Etienne. *La gnose universelle*. Poitiers, Éditions de Chiré, 1993; p. 90-91)

Tous les discours sont des sottises, / Partant d'un homme sans éclat. / Ce serait paroles exquises / Si c'était un grand qui parlât. (v. 843-846)

23. R. Devos, Cité par Bénac, H. *Op. cit.* art. Comédie.

écrites", la bonne comédie doit peindre d'après nature et faire rire au même temps qu'on exprime son message. En fin, quel est le rôle **PHILOSOFIQUE** de Sosie? Celui d'être un miroir du courant **baroque**.

Cela étant, le comble de l'illusion, le spectacle d'un théâtre sur le théâtre, ne pouvait pas être absent du rôle baroque du personnage: "*Sur tous les tons, sur tous les modes, une métaphore parcourt la période baroque: la vie est un théâtre*".²⁴ C'est une représentation au second degré, c'est-à-dire "*la forme théâtrale du dédoublement*",²⁵ dans laquelle le spectacle devient à son tour un spectacle, le théâtre jouant à ce jeu de miroirs qu'est la ressemblance. De Lope de Vega à Shakespeare, tous les dramaturges de l'époque font recours à ce procédé qui entremêle l'illusion à la réalité.

*Pour jouer mon rôle sans peine,
Je veux un peu repasser.
Voici la chambre où j'entre en courrier que l'on mène,
Et cette lanterne est Alcmène
À qui je dois adresser.* (v. 200-204)

En jouant successivement le rôle d'Alcmène et du véritable 'témoin oculaire' (qui aurait dû être aussi lui-même) de la victoire d'Amphitryon, Sosie feint sur les planches représenter plus d'un personnage (Cf. v. 196).

*"Ha! vraiment, mon pauvre Sosie
À te revoir j'ai de la joie au cœur."
"Madame, ce m'est trop d'honneur,
Et mon destin doit faire envie."
(Bien répondu!) "Comment se porte Amphitryon?"
(v. 210-213)*

24. Dubois, *Op. cit.* p. 179.

25. Rousset, J. *Op. cit.* p. 70.

Les parenthèses indiquant la pensée actuelle du valet ne diminuent pas l'effet polyphonique, qui se continue lorsque l'habile valet étend à lui-même le dédoublement de son discours afin de feindre de ne pas avoir peur devant Mercure.

Si je ne suis hardi, tâchons de le paraître.

Faisons-nous du cœur par raison.

(v. 305-306)

La certitude univoque de l'esprit rationnel étant abandonné, on arrive ici à la question si baroque de l'être et du paraître, très bien posé par Rousset:

Avec le débat de l'être et du paraître, on touche au cœur du XVII^e siècle. D'Agrippa d'Aubigné à Pascal, de Gracian à La Rochefoucauld ou à Mlle de Scudéry, de Corneille à Molière, tous s'y affrontent; de l'un à l'autre les solutions peuvent différer, mais c'est le problème à résoudre. C'est aussi le problème du Baroque. C'est problème est solidaire d'une autre question, centrale elle aussi au XVII^e siècle: l'homme peut-il se connaître? S'il se voit toujours déguisé, comment pourrait-il se voir? Est-il en mesure de discerner ce qu'il est de ce qu'il paraît?²⁶

Pour porter à son comble l'incertitude de l'homme à l'égard d'autrui et de soi-même, ce théâtre -continue Rousset- ne pouvait manquer d'exploiter à fond le **double**, ce qui constitue le déguisement par excellence, parce que c'est la nature elle-même qui se prend en jeu: la ressemblance. De là le goût de la société du XVII^e siècle pour le miroir, qui n'est pas seulement "le conseiller de la vérité" des précieuses mais aussi, comme la '*Venus au miroir*' de Velasquez, une représentation de l'autre face du contemplateur. Avec un cartésianisme qui

26. Rousset, J. Op. cit. p. 226.

n'est pas tout à fait vraisemblable pour le personnage, le valet doute de sa propre identité, ce qui lui mène à une nouvelle illusion: la perte de soi par le dédoublement; à la fois soi et un autre.

*Et puis-je cesser d'être moi?
S'avisait-on jamais d'une chose pareille?
Et peut-on démentir cent indices pressants?
Rêve-je? est que je sommeille?
Ai-je l'esprit troublé par des transports puissants?
Ne sens-je pas bien que je veille?
Ne suis-je pas dans mon bon sens? (v. 427-433)*

Sosie, de même qu'Amphitryon chez Rotrou (Cf. Les Sosies: *Je doute qui je suis, je me perds, je m'ignore* IV, 4), il n'est plus lui-même. Se heurtant à la porte close de sa maison occupé par un autre lui-même il ne se reconnaît plus, il se sent dépossédé de sa propre vie.²⁷

e) dans la moral

Enfin, nous allons exposer quelques brèves réflexions à propos de la moralité de Amphitryon et, s'il ya lieu, du rôle morale de Sosie dans l'oeuvre. C'est très célèbre la valeur morale que l'on attribuait à la comédie latine, énoncé magnifiquement dans la phrase *castigat ridendo mores*, elle châtie les mœurs par le rire, que Molière lui-même proclame dans la préface de *Tartuffe*, même si Faguet soutient que s'il l'a dit, il ne l'a fait que pour se défendre des accusations qui pendaient sur la pièce.

À partir des mots et des actions de Jupiter, Amphitryon pourrait peut-être s'inscrire

27. *Je ne saurais nier, aux preuves qu'on m'expose, / Que tu ne sois Sosie, et j'y donne ma voix.
/ Mais si tu l'est, dis-moi qui tu veux que je sois; / Car encore faut-il bien que je sois quelque
chose. (v. 513-516)*

dans le cadre de ces comédies où Bossuet dénonce que *“la vertu et la piété sont toujours ridicules et la corruption toujours excusée et toujours plaisante”*. Cela s'applique surtout à ce qui concerne le mariage et la fidélité conjugale, mais il ne faut pas oublier que ce goût raffiné et ces idées nouvelles dominent dans les salons dès environ 1660. C'est-à-dire que dès le milieu du Grand Siècle l'élite intellectuelle française est déjà imprégnée des modes de penser et des idées qui vont se répandre durant tout le XVIII^e siècle et préparer la Révolution.²⁸ Chez Molière *“le ridicule et le odieux sont presque toujours mêlés à quelque vulgarité bourgeoise”*,²⁹ mais dans cette pièce il n'y a pas de bourgeois mais de nobles et de valets. C'est aux premiers de donner le ton moral et aux secondes d'y contribuer soit par imitation ou par contraste. Sosie donc accompagne le ton général de cette comédie galante où l'amour, le rang et la sagesse s'accommodent dans une carrière mondaine compatible avec le modèle de vertu (au sans large) en vigueur et à la cour et à la ville. Et c'était sans doute ce que lui demandait le roi, lequel voulait bien rire de ses sujets, mais sans que les principes et les coutumes qui les régissaient fussent mis en question.

D'ailleurs, chez le comédien français, le caractère de Sosie offre quelques innovations morales ne se trouvant pas chez les anciens: il ajoute, par exemple, *le bien et le mal*, qui n'est pas chez Plaute, à la réponse du valet à propos de la question 'ontologique' de Mercure.

MERCURE.

Résolument, par force ou par amour,

28. *“Toute une élite française s'est laissée insensiblement gagner par les idées nouvelles à la mode du temps et ceci d'autant plus facilement que les règles de la bienséance et les mondanités de l'époque rendaient les esprits moins aptes à une défense énergique et ferme de la Vérité. (...) Les idées nouvelles ont pénétré dans un milieu “mou” qui n'a guère offert de résistance. Il suffisait qu'elles soient présentées dans le goût de l'époque pour qu'elles soient agréées dans les salons et commencent leur action dissolvante sur les esprits”*. Couvert, E. *Op. cit.*; p. 90-91.

29. Bénichou, P. *Op. cit.*; p. 161.

SOSIE.

*Je veux savoir de toi, traître,
Ce que tu fais, d'où tu viens avant jour,
Où tu vas, à qui tu peux être.
Je fais le bien et le mal tour à tour;
Je viens de là, vais là; j'appartiens à mon
maître. (v. 314-318)*

Cependant, selon J. Vier "*nous n'avons pas non plus à rechercher les grandes thèses de Molière (...) Il se contente d'être auteur comique, directeur de troupe, comédien lui-même. S'il a une morale, c'est dans la trame même de son art qu'il convient de l'aller chercher*". Et pourtant, selon le même critique, "*plus augmente l'importance de Molière et plus s'accroît sa production dramatique, plus son observation et par suite sa morale semblent devenir amères. Le Sosie qu'il incarne laisse percer sous ses plaisanteries une certaine lassitude; on dirait qu'il le coûte, parfois, de courber l'échine*".³⁰

Conclusion

Sosie, le personnage le plus coloré de la pièce montre un rôle incomparable de meneur de jeu. Il s'agit d'une figure pittoresque, riche en nuances et pleine de force et de vérité populaire qu'il ne faut pas mépriser. D'ailleurs, il n'est pas seulement le valet gloutton, voleur et lâche de la farce, mais il présente des éléments nouveaux: il est un beau parleur souvent plein de raffinement dont ses sensibles plaisanteries témoignent qu'il s'adapte très bien au goût élégant du XVII^e siècle. En se constituant le porte-parole de Molière, il fait de soigneuses observations qui mènent à une plainte sociale si délicate que nitide en même temps que, grâce à son rôle dans le jeu des doubles, il devient un clair miroir des idées baroques et des troubles philosophiques de l'époque.

Quant à son rôle dans la moral d'Amphitryon, il faut dire que Sosie

30. Vier, J. *Op. cit.*; p. 314 et 318.

accompagne le ton général de la pièce. En manifestant un équilibre harmonieux entre l'amour, le rang et la sagesse, l'œuvre dépeint le secret de la vie en société et d'une carrière mondaine parfaitement compatible avec la vertu, bien que l'on puisse déjà éprouver la mollesse morale (bien pressentie par Bossuet) qui préparait l'avenir du XVIII^e siècle. Pourtant il ne faut pas oublier que le théâtre de Molière *"ne sera pas défini par des principes, ni même par une pensée, mais par des jeux de scène, des mines, des gestes, une démarche, un son de voix essentiellement destinés à faire rire"*.³¹

31. Vier, J. *Op. cit.* p. 304.

Bibliographie

- Autrand, Michel. "Analyse et notes à l'Amphitryon de Molière" (Paris, Bordas, 1985.)
- Bénac, Henri. *Guide des études littéraires*. Paris, Hachette, 1988.
- Bénichou, Paul. *Morales du grand siècle*. Paris, Gallimard, 1967.
- Doumic, René. *Histoire de la littérature française*. Paris, Librairie Classique Paul Delaplane, 1913.
- Dubois, Claude-Gilbert. *Le Baroque, profondeurs de l'apparence*. Paris, Larousse université, 1973.
- Faguet, Émile. *Dix-septième siècle. Études littéraires*. Poitiers, Société française d'imprimerie et Librairie, s/d.
- Fleury, Jean. *Histoire élémentaire de la littérature française*. Paris, Librairie Plon, 1906.
- Fourcaut, Laurent. *Le commentaire composé*. Paris, Nathan, 1992.
- Molière. *Amphitryon*. Paris, Bordas, 1985.
- Molière. *Œuvres Complètes*. Paris, Garnier Frères, 1910.
- Puzin, Claude. *Littérature. Textes et documents. XVII^e siècle*. Évreux (France), Nathan (Collection Henri Mitterand), 1993.
- Rousset, Jean. *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*. Paris, Librairie José Corti, 1954.
- Vier, Jacques. *Histoire de la littérature française. XVI^e - XVII^e s.* Paris, Armand Colin, 1967.

Le monde classique dans Feux de Marguerite Yourcenar

Ricardo Santiago Torre

Universidad Nacional de Córdoba

Fruit de «l'impossible passion»¹ qu'elle éprouvait pour son éditeur André Fraigneau, Marguerite Yourcenar écrit en 1935, à l'âge de trente-deux ans, un livre qui porte dans son titre les *Feux* d'un amour frustré, inaccompli. C'est un ouvrage qui comporte des poèmes en prose reliés entre eux par des pensées ou des réflexions personnelles détachées. D'un ensemble de neuf proses lyriques, il y en a huit qui s'inspirent de la légende ou de l'histoire de la Grèce antique, berceau de la culture classique.

Le monde classique se présente, dans ce recueil, sous la forme de mythes par le truchement desquels l'auteur a voulu transmettre les circonstances et les sentiments de son «amour vécu»,² de sa «crise passionnelle».³ La lecture du passage suivant, extrait de l'«Avertissement» qui précédait la deuxième édition du livre (1957), permet de déceler plus clairement quelle est pour Marguerite

1. Titre du « Chapitre 2 » de la « Deuxième partie » (« La vie errante ») du livre de SAVIGNEAU, Josyane: *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie* (Paris, Gallimard, 1993).

2. YOURCENAR, Marguerite. « Préface » à *Feux*, Paris, Gallimard, 1995 (1^e éd. 1936), p. 10. Toutes les citations renvoient à cette édition.

3. *Ibid.*, p. 9.

Yourcenar la fonction et la place du mythe:

«Partout, ce qui compte dans la légende et le mythe est leur capacité de nous servir de pierre de touche, d'alibi si l'on veut, ou plutôt de véhicule pour mener le plus loin possible une expérience personnelle, et, s'il se peut, pour finir par la dépasser».⁴

Ces considérations faites, cette étude a pour but d'examiner le deuxième récit poétique: «Achille ou le mensonge», où il est question du héros grec le plus renommé. En ce qui concerne cette histoire, l'auteur belge précise dans la «Préface» à l'édition de 1967, que le regard jeté sur ses personnages provient de la littérature, de la peinture et de la sculpture postérieures à l'*Illiade* d'Homère. Elle se détache donc de la vision homérique pour récréer le mythe sur la base des légendes peut-être tardives dont elle se sépare aussi: tout en respectant le cadre situationnel, Marguerite Yourcenar fait subir à l'histoire classique des profondes transformations qui reflètent son expérience et sa conception de l'amour.

Étant donné que le mythe a été réélaboré dans certains aspects et que, en conséquence, il y a un écart visible et en même temps subtil entre les sources grecques et la «version» yourcenarienne, la recherche présentée ci-dessous a tourné autour du repérage et de l'interprétation des similitudes et des différences existant entre elles.

Similitudes

Le cadre général —les antécédents et la situation de l'histoire—, est respecté: sachant que son fils allait mourir s'il participait à la guerre de Troie, la néréide Thétis enferme Achille dans l'île de Scyros chez le roi Lycomède. Déguisé en

4. «Avertissement» à *Feux*, éditions Plon, 1957, pp. 1-3, cité par SAVIGNEAU, J., *op. cit.*, p. 169.

femme, il tombe amoureux de Déidamie, la fille du roi. Comme les Grecs ne peuvent pas remporter la victoire contre les Troyens sans Achille, ils le cherchent désespérément jusqu'à ce qu'ils arrivent à Scyros. Le héros s'en va avec ses compatriotes et quitte l'île pour aller lutter à la guerre.

Différences

L'histoire tel qu'elle a été exposée ne change pas dans le texte de Marguerite Yourcenar quant à son aspect externe. Or une question se pose: le principe et la fin sont les mêmes... mais à l'intérieur de l'histoire il y a des changements par rapport aux mobiles des actions et des sentiments des personnages, et par rapport aux scènes de transition qui font avancer le récit.

Avant d'analyser ces modifications de fond, il sera utile de présenter des distinctions d'un niveau plus superficiel:

Tout d'abord, ce qui saute aux yeux, c'est le personnage de Misandre, cousine de Déidamie, qui ne figure pas dans les textes classiques ni tardifs, à laquelle nous reviendrons ensuite.

En second lieu, quant aux Grecs qui cherchent Achille, la tradition ne dit pas que Patrocle et Thersite faisaient partie du contingent. Tout au plus, les sources gréco-latines citent, aux côtés d'Ulysse, de forts guerriers tels que Diomède ou Ajax.

Et finalement, il est nécessaire de considérer ce qui est arrivé dans le nœud et dans le dénouement de l'histoire : selon les auteurs classiques, les chefs grecs apprennent qu'Achille est à Scyros, mais on n'explique pas comment ils ont obtenu cette information vitale. Pour sa part, le narrateur du récit lyrique moderne nous le révèle: «[...] Ulysse, Patrocle, Thersite, avertis par une lettre anonyme, avaient annoncé leur visite aux princesses [...]»,⁵ ce qui crée un suspense et une énigme qui ne se résoudra peut-être qu'à la fin de l'histoire. En plus, s'il est vrai que le déguisement est parfait et que les Grecs se sont tous

5. *Op. cit.*, p. 46.

laissé tromper par lui, une ruse d'Ulysse incite Achille à se trahir, à révéler son identité réelle: le stratagème du roi d'Ithaque consistait à montrer aux jeunes filles de la cour des bijoux —des cadeaux, d'après les uns; des marchandises faites pour les femmes, selon d'autres—, entre lesquels il avait prudemment mêlé des armes. Elles émeuvent le cœur viril du héros guerrier, et c'est pour cette raison qu'il se hâte à les brandir, dévoilant son sexe véritable. En fin de compte, il part pour Troie, après avoir épousé Déidamie, qui lui donnera un fils: Néoptolème.

Dans le récit contenu dans *Feux*, rien de plus frappant que l'échec du plan précédent: d'abord, le narrateur n'attribue à personne l'invention de ce recours, ensuite Achille «se saisit maladroitement d'un glaive qu'il lâcha sur-le-champ»,⁶ porté non par sa vaillance, par sa bravoure, mais par une «jalousie furieuse»,⁷ provoquée par l'attraction née entre Patrocle et Déidamie. Loin de se marier avec celle-ci, Achille avait pris le glaive afin de la tuer, action qu'il accomplira à l'aide de ses propres mains, en l'étranglant. Et il rejoint enfin ses frères d'armes, sous la proposition et l'action de Misandre qui le conduit jusqu'à la côte.

Pourquoi le plan des Grecs n'a pas réussi? La réponse est dans le texte: «Comme si le déguisement était un mauvais sort auquel rien n'échappait dans l'Ile [...]».⁸ Le déguisement transformait les choses et les personnes, les armes devenaient des objets féminins, les rois, des marchands ambulants.

Il vaut mieux s'interroger sur le sens et la fonction de ce travestissement, de ces changements. Tout d'abord, au commencement du récit, la première «modification» peut être notée depuis l'entrée d'Achille dans l'Ile: «Le jour n'était plus le jour, mais le masque blond posé sur les ténèbres; les seins des femmes devenaient des cuirasses sur des gorges de soldats».⁹ Quant au fils de Thétis, «Transfuge du camp des mâles, Achille venait risquer ici la chance unique d'être autre chose que soi».¹⁰ Il devient un être double à la recherche de son identité.

6. *Ibid.*, p. 49.

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*, p. 47.

9. *Ibid.*, p. 42.

10. *Ibid.*, p. 44.

En tuant Déidamie, il tue en même temps la femme qui lui avait servi de déguisement: «Il se sentait plus séparé que jamais de cette femme qu'il avait essayé, non seulement de posséder, mais d'être [...]»¹¹ et après:

*«Il se leva, tâtant les murs où ne s'ouvrait plus aucune issue, honteux de n'avoir pas reconnu dans les rois les secrets émissaires de son propre courage, sûr d'avoir laissé fuir sa seule chance d'être un dieu».*¹²

D'une part, Achille, camouflé sous des vêtements féminins, voulait récupérer sa véritable vocation héroïque. D'autre part, Misandre est le parfait miroir inversé du héros grec: étant une jeune fille, elle avait toutes les caractéristiques d'un homme (elle était «musclée»,¹³ elle avait de «grandes mains»,¹⁴ des «cheveux courts»¹⁵), elle était pour Achille comme un frère, tout comme lui, il était pour elle «une espèce de sœur».¹⁶ Misandre s'avère le moteur de la réinterprétation yourcenarienne: il est possible de déduire de la lecture du texte qu'elle veut se débarrasser d'Achille, qu'elle considère un rival (face à Déidamie?), c'est elle sans doute qui a écrit la lettre qui révélait la cachette d'Achille, c'est elle qui a proposé à Achille de fuir: «Prisonnière de ses seins, Misandre [...] poussa du coude Achille vers tout ce qu'elle ne serait pas».¹⁷ C'est-à-dire, vers la réalité de la guerre, vers la réalité militaire, bref le monde des hommes. Misandre, en grec «celle qui hait les hommes»,¹⁸ est également un être double d'une nature très

11. *Ibid.*, p. 50.

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*, p. 45

14. *Ibid.*, p. 47

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*, p. 45.

17. *Ibid.*, p. 53.

18. «Misandre» est composé des mots grecs «miséo», verbe qui veut dire 'haïr', et de la racine «andrós», du nom «anér», 'homme', non dans le sens général («ánthropos»), mais dans celui de 'représentant du sexe masculin', parfois 'héros', 'guerrier'.

riche et très complexe.

Tout comme le livre a été le résultat d'une crise passionnelle,¹⁹ c'est une crise passionnelle qui préside les événements les plus tumultueux dans la Chambre des Dames: Achille assassine Déidamie dans un accès de jalousie. Le seul être qui n'était pas atteint par les effets magiques du déguisement, Patrocle, éveille l'admiration de Déidamie, d'abord, et d'Achille ensuite. Celui qui ne doit pas avoir recours au mensonge pour accomplir son destin est le symbole de la vérité, de la sincérité. Les valeurs opposées dans l'histoire sont donc d'une part, le mensonge, véhiculé par le travestissement, et d'autre part, la loyauté, l'amitié, l'héroïsme d'Achille et de Patrocle.

La question finale qui peut être posée est: faut-il se déguiser pour trouver son destin, son identité? Ou c'est tout le contraire? Nous pouvons chercher les réponses dans les mots mêmes de Marguerite Yourcenar qui écrivait dans son «Avertissement» de 1936:

*«Peut-être en est-il de ce livre comme de certains édifices qui n'ont qu'une porte secrète et dont l'étranger ne connaît qu'un mur infranchissable. Derrière ce mur se donne le plus inquiétant des bals travestis: celui où quelqu'un se déguise en SOI-MÊME».*²⁰

Nous présentons, en guise de conclusion, trois issues différentes pour qu'il soit possible d'en choisir une:

I.- C'est au lecteur, cet étranger face à l'Infranchissable, de trouver la clé, la porte secrète lui permettant de pénétrer dans le texte et d'en dévoiler les déguisements qui lui sont présentés. C'est au lecteur, finalement, de chercher la vérité du texte cachée sous les masques du déguisement.

II.- Selon Marguerite Yourcenar, le lecteur est constitué par cet étranger

19. Voir, au début de ce travail, l'explication donnée sur ce sujet.

20. « Avertissement » à *Feux*, éditions Bernard Grasset, 1936, pp. 9-10, cité par SAVIGNEAU, J., op. cit., p. 168.

face à l'infranchissable qui doit découvrir, sous les déguisements du récit, la vérité proposée par le texte.

III.- L'auteur déguise ses expériences personnelles moyennant des récits de source mythique ou légendaire. Et le lecteur, s'il possède « la clef d'une expérience analogue » pourra attribuer un sens aux fresques dépeintes par Marguerite Yourcenar.

Bibliographie

a. Source

YOURCENAR, Marguerite. *Feux*, Paris, Gallimard, 1995 (1^o éd. 1936).

b.- Bibliographie spécifique sur Marguerite Yourcenar et son œuvre

BLOT, Jean. *Marguerite Yourcenar*, Paris, Seghers, 1980.

SAVIGNEAU, Josyane. *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, 1993.

c.- Bibliographie classique

c. 1.- Auteurs grecs

APOLLODORE. *Bibliothèque*, III, 13, 6-7.

Cycle épique grec: le Cycle Troyen et les Chants Cypriens (fragments).

HOMÈRE. *Illiade*, II, 212-223, 246ss., 265ss, 275ss, 673; IX, 410-416 , 666-668; XI, 771-790, 828-832; XVI, 33-39; XIX, 319-333.

PAUSANIAS. *Description de la Grèce*, I, 22, 6.

PLATON. *Banquet*, 180a.

PROCLUS. *Chrestomathies*.

c. 2.- Auteurs latins

HIGINE. *Fables*, 96.

OVIDE. *Les Métamorphoses*, XIII, 123-176.

STACE. *Achilléide*, I, 207-885.

d.- Dictionnaires

GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*.

LAFFONT-BOMPIANI. *Dictionnaire des Personnages littéraires et dramatiques de tous les temps et de tous les pays*.

4. Littérature Comparée

(Literatura Comparada)

“Copi: Camp y melodrama”

José Amícola

Universidad Nacional de La Plata

Copi (sobrenombre de Raúl Damonte Botana) escribió algunos textos en versiones francesas y castilianas. Este es el caso de la novela *La vie est un tango* (1979)/ *La vida es un tango* (1981), que parte de la atmósfera de la redacción que se vivía en el diario *Crítica* de Buenos Aires en las décadas de su apogeo.¹ Ahora bien, en *La vie est un tango*, Copi realiza un gesto *Camp* en la reverberación de imágenes que genera la obra, muy lejos del mundo que podría haber pintado Roberto Arlt, por ejemplo, pasando revista a toda una época presentada a través de una distancia irónica única en su género. La acción de la novela se traslada luego a París en plena etapa de los movimientos sesentistas de rebeliones callejeras, como puede verse en este pasaje citado en la versión castellana: “Das algo para Santa Arlette? Silvano se arrancó un botón de la bragueta y lo dejó en la sartén...” (COPI, 1981: 128-9). Arlette es en esta novela el personaje que como un poco antes La Maga en *Rayuela*, va a simbolizar la magia de un París rebelde. Por ello, podría decirse que el texto se está tomando a sí mismo

1. El diario *Crítica* había sido fundado en 1912 (en la médula del nacimiento del Partido Radical, al que el diario habría de representar por su público de clase media y de origen inmigrante) por Natalio Botana, el abuelo de Copi, por vía materna.

al pie de la letra cuando en los episodios que pintan los sucesos ocurridos en el teatro Odeón de París en los momentos del Mayo francés, en los que Copi parece haber participado en persona, aparece uno de los *grafitti* más emblemáticos de la rebelión: "L'Imagination au pouvoir"/ "La imaginación al poder" (un emblema que aparecía también documentado por Cortázar), y que, luego, se va a transformar en las siguientes obras narrativas de Copi en algo así como "Los homosexuales al poder", donde lo que importa no es el proceso emancipatorio en sí, sino la búsqueda de la Irrisión. En algún sentido *La vida es un tango* parece recoger el guante tirado por *Rayuela* en su esquizofrenia topográfica, o por *Boquitas pintadas*, de Manuel Puig, en su anuncio programático del título, pero llevándolo todo a una exasperación antes desconocida. La mención de una "Santa Arlette" y la ceremonia de un velatorio organizado en su entorno por razones políticas parece remitir igualmente a la figura mítica de Eva Perón, que Copi había tomado como figura teatral en 1969 (obra estrenada en París al año siguiente por el argentino Alfredo Rodríguez Arias). En el caso de esta pieza teatral podríamos preguntarnos qué Eva Perón es la que Copi pone en escena. Se trataría, en fin, de una Eva Perón que se yergue ante nosotros erigida más en la leyenda sobre su figura que en su vida militante. Esa imagen, entonces, parece vincularse más a una línea que va desde Borges con "El simulacro" hasta llegar a la *Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez, como dimensión que impregna tanto los textos de Copi y también de otro artista del Camp como sucede en la obra del argentino Néstor Perlongher. Pero en Copi se trata, por cierto, de una Evita malhablada e histórica, arribista y ávida de vestidos y perfumes; es decir rodeada por todas las maldiciones que habían echado sobre ella los miembros de un partido de la oposición como el Partido Radical, al que pertenecía la familia del autor. En este sentido, las libertades históricas que la obra se permite develan una clara intención hacia una ridiculización del mito, justamente en el momento en que a partir del Cordobazo (1969) en la Argentina se gesta en el país un movimiento que retoma a Eva Perón como bandera revolucionaria, pero, al mismo tiempo, esta infidelidad voluntaria apunta a una lucha contra todo realismo (como también se percibe en la novela de Tomás Eloy Martínez). Así "Évita" (nombre escrito en la pronunciación francesa) en la

obra de Copi - que no tiene versión castellana de la pluma de su autor - aconseja a Perón trasladar las inminentes elecciones presidenciales inmediatamente después de sus propios funerales para obtener un mayor rédito político de su muerte (CÓPI, 1986: 111), hablando al mismo tiempo de cómo querría que embalsamaran su cuerpo (112). La lectura *Camp* de este mito aparece subrayada, en primera instancia, por el travestismo de la puesta, en la que “Évita” es interpretada por un varón. En este sentido, el final de la obra es el golpe de teatro *Camp* al que el texto se encamina desde el principio: “Évita” huye de su lecho de muerte con su amante, dejando que Perón lance la noticia de su fallecimiento, pero utilizando el cuerpo de la enfermera personal de Eva Perón, a quien el personaje de “el Amante” ha apuñalado en la escena anterior como cadáver de la exhibición que se prepara. La sensibilidad *Camp* estaría aquí presente en la exageración de los elementos puestos en juego y en su teatralidad: “Évita” deja la escena aquí como la había dejado la cabaretera personificada por Marlene Dietrich para seguir a su amante; caminando descalza a través del desierto en la película *Marruecos* de Joseph von Sternberg (1930). Lo que importa en la película de von Sternberg como en la pieza de Copi es solamente el gesto: dicho gesto hace explotar toda la discursividad de la superficie textual y condena de por sí el principio de verosimilitud a una vergonzosa retirada.

Esto es también evidente en la obra narrativa de Copi. En efecto, Copi publicó en 1977 una novela que es llamativamente interesante en lo que respecta a lo que aquí definiremos como la cultura de *ghetto* típica del *Camp*, donde no existe la polifonía de discursos, dado que todo se da como una discursividad endogámica dentro de la “*gay subculture*” y donde se supone que el espectador/lector entenderá los mismos códigos. En efecto, la novela a la que me refiero - titulada *Le bal des folles* - aparece precedida en la última edición de 1999 por una pequeña declaración de principios del autor (tomada de una entrevista de 10 años antes), donde Copi atestigua su relación anticánónica con el género novela, dado que no buscaría “l’efficacité du récit, ni rien de style dans un roman, pas plus que prouver quoi que ce soit” (“la eficacia del relato, ni nada de estilo en una novela, ni siquiera probar la más mínima cosa”), según indica en ese “paratexto” de la primera edición. Sus personajes serán siempre la caricatura

de personajes, como una especie de crónica donde lo que se destacaría sería la exageración (COPI, 1977). En esta contratapa, en efecto, el autor (radicalmente expuesto y exhibido en una primera persona narrativa dentro de la novela) declara que escribir obras de teatro produce un efecto más bello que en una novela, "où on en voit rien, et le travesti doit être vu" ("donde no se ve nada, y el *travesti* debe ser visto"; COPI, 1977: 10).²

Podría decirse ya, entonces, que la poética que Copi despliega en toda su obra tiene que ver con una lucha en contra del realismo, algo que lo acerca a la batalla librada por las vanguardias históricas en la Argentina (y en Europa) contra el canon romántico. En este sentido, su producción se inserta no sólo en la literatura internacional que hace de la sensibilidad *Camp* su distintivo, sino, al mismo tiempo, en la cruzada borgeana de décadas antes por la literatura como una construcción del autor. El *Camp*, por otra parte, sería así una nueva sensibilidad que viene a provocar, efectivamente, un viraje dentro del discurso de la homosexualidad, en tanto va a echar por la borda la estrategia en su defensa que recurría a la integración en la idea de la "Masculinidad" o la "Camaradería Ultramasculina" (ERIBON, 1999: 318); y, en este sentido, el *Camp* pone el punto final al conflicto entre la homosexualidad como asimilación *versus* provocación que apareció escenificado entre dos frentes opuestos: el "frente helenista" y el "frente patologizante", una batalla que todavía se percibe en el panegírico puesto en escena en *Corydon* (1924), de André Gide, mediante la revalorización de una masculinidad arcádica y estetizada (ERIBON, 1999: 326/333/336). El *Camp* como lo utiliza Copi viene a engarzarse, por ello, en la historia de la aparición del cuerpo como elemento maquínico que instituye la Edad Clásica, pero produciendo un cambio fundamental, al hacer del cuerpo el centro de la protesta a través de la máscara que ese mismo cuerpo puede asumir. De

2. La diferencia radical de Copi con Puig y del *Camp* con el trabajo polifónico de Puig, podría situarse en la manera en que el primero exhibe la posibilidad de asimilación entre autor y personaje, mientras el segundo subvierte los parecidos. En efecto, *Le bal des folles* es una novela contada por un "personaje" que además de ser de profesión escritor y dibujante, se llama igual que el autor.

este modo el *Camp* escapa, en esta lectura, al control por parte de los dispositivos sociales de vigilancia.

En un libro ya clásico sobre el teatro francés titulado *The Melodramatic Imagination*, su autor, Peter Brooks, sostiene la idea de que el melodrama marca sobre el cuerpo el exceso y la sobredeterminación como lo había hecho la histeria. De allí que los estudios de Freud vendrían a apoyar una sensibilidad que se habría forjado en la época de la Revolución Francesa. En este sentido, Brooks contribuye a la rehabilitación actual que goza el melodrama, así como reconoce su relación con el modo *Camp*, al que caracteriza con ideas claves como polarización e hiperdramatización de tensiones en conflicto (BROOKS, 1976/1995: viii). La vuelta de tuerca del *Camp*, se daría también por el hecho de mostrar la histeria justamente donde ella se ha manifestado tradicionalmente: en el cuerpo femenino, pero ahora visto como su caricatura, donde a nivel discursivo lo que está también en juego es el principio de realidad *versus* el principio del placer (así como una lucha agazapada contra la concepción de cierto realismo). Los nuevos estudios sobre el melodrama vienen a mostrar, además, que lo Alto y lo Bajo no son compartimentos separados y radicalmente opuestos como los pensó Adorno basándose en las observaciones de lo que él llamaría la "industria cultural". La tarea de salvataje de Brooks implica, justamente, demostrar la cercanía con el melodrama de autores de la "Alta Cultura" como Balzac o Henry James, donde lo que está en juego es la concepción del mal y las virtudes en una época que ha visto el desmoronamiento de los valores aristocráticos. La relación con la novela gótica aparece ahora sólidamente documentada en el melodrama francés de la primera mitad del siglo XIX, estudiado por Brooks, tendiendo un hilo conductor hacia la ópera burguesa en Italia y Francia, y también Alemania. A partir del sugerente estudio de Brooks, el *Camp* podría pensarse, entonces, como engarzado con la novela gótica en su relación con el melodrama, pero como una versión *gay* de los temas más reiterados de esos modos discursivos, tamizados por una mirada paródica desdramatizante. Que la novela gótica, por su parte, haya sido asociada, con razón o sin ella, con lo femenino, no deja de servir de puente con la idea de la culminación de las emociones que se suponen en el cuerpo de la mujer. Brooks

descubre, por otro lado, la presencia del epíteto moral en esas obras, donde se le grita en la cara al villano: "tú, villano" o "tú, miserable", por una especie de obsesión por la desambiguación semántica. Al mismo tiempo, la investigación sobre melodrama nos da pistas para entender todo lo que el melodrama francés del período fundacional (1790- 1830) ha dejado en los códigos lingüísticos y que ha sido retomado por los medios masivos. Así frases como: "El cielo es testigo de mi inocencia", "Yo soy el miserable que ha arruinado a mi familia" o "Lo perseguiré hasta su tumba", conservan la marca de la obsesión por la claridad de los signos que iban dirigidos a un público ávido de emociones y, al mismo tiempo, más y más democratizado, en el sentido de provenir de capas más bajas de la sociedad (gracias a los cambios introducidos por la Revolución Francesa), que medio siglo antes no habían tenido participación en esa forma de la cultura como era el teatro. Si el estilo melodramático radicaba en la garantía de la legibilidad de los signos, es evidente que el cine mudo y, luego, también el film sonoro de Hollywood fueron sus herederos más consumados. El film de Hollywood iba a dirigirse, en verdad, hacia un público que había conocido una nueva ampliación hasta dimensiones insospechadas para la situación post-revolucionaria francesa, pero digna de la época de la aparición de las masas. La gestualidad congelada del cine mudo y la tendencia a la alegoría estaban, además, claramente documentada en uno de los recursos más claros del melodrama: el "*tableau vivant*", que permitía la decodificación semiótica en el propio momento de la alegorización. Así Brooks señala cómo al final de una escena, en uno los melodramas postrevolucionarios franceses que estudia, los actores quedaban suspendidos en su actitud en un cuadro que era conocido como "stupéfaction générale" (BROOKS, 1976/1995: 48). Dentro de este proceso de imitación y exageración gestuales ocupa un lugar interesante lo que se ha llamado, entonces, la "imaginación melodramática".

Es interesante notar, justamente, que en una entrevista concedida por Copi en París, este autor ha declarado que lo que había buscado siempre en sus textos fue la originalidad (TCHERKASKI, 1998: 32). Sin embargo, hay que tener cuidado con esta expresión. En mi opinión, lo que Copi está expresando con esta palabra es su búsqueda antirrealista. Por otro lado, los *travestis* serían,

según afirma Copi en esa misma entrevista, a los únicos a los que se les ocurría vestirse de mujer, pues las verdaderas mujeres ya no lo harían (TCHERKASKI, 1998: 49-50), y, en este sentido, la originalidad de Copi radicaría en no buscar a la mujer real, como Flaubert buscó a Mme Bovary en Rouen. Lo cierto es que con esta salida graciosa, Copi establece en qué medida las “drag queens” están fijadas temporalmente en una época y en una imagen de la mujer, que entretanto tiene más del mito que de la propia realidad, en tanto desde los 60 la moda ha tendido hacia la uniformidad de los sexos y, así, a borrar los atributos que un *travesti* trata de captar. En este sentido, el *Camp* viene a exasperar la imposición social sobre esa persona, la Mujer, a la que se le prohíbe mostrar vello y músculos, a la que se la eleva sobre grandes zapatos para transformar sus movimientos en los de una gacela, a la que se le vedan las profesiones que puedan desfigurar la imagen previa, una imagen que incluye, en definitiva, sólo ternura y gracia. De este modo, lo que se revela es que esta alma sobreimpuesta es la que aprisiona al cuerpo real, el cuerpo femenino, del que el travesti es la irrisión. En el juego del *Camp*, por cierto, se revela el producto material que refleja así tanto la subordinación del individuo subalterno como la dominación del amo (BUTLER, 1997: 35), en tanto el cuerpo *travestido* es un objeto en palimpsesto, o dicho con otra imagen, una superficie en la que una serie de borramientos sucesivos ha dejado la marca de una posesión. Judith Butler, por su parte, va a llamar “resignificación” (“resignification”; BUTLER, 1997: 83) al modo en que un proceso discursivo es revisado y mandado de vuelta hacia su origen, como un boomerang, con una connotación que deshace la carga negativa del principio. La mascarada que establece el *Camp* (en una suerte de *happening* monotemático) encierra, al mismo tiempo, el problema del devenir sujeto y de las identidades. En algún sentido puede decirse, entonces, como lo hace Judith Butler (BUTLER, 1997: 67) que no hay formación de “assujettissement” que no indique una apasionada sujeción, aunque ella sea tan indirecta como en el travestismo. Los cuerpos travestidos revelan en sí en qué manera es el alma la que encierra al cuerpo y no a la inversa, en tanto esos cuerpos se visibilizan como una pura discursividad, la discursividad de la idea de lo femenino. Así para Foucault, según la lectura de Judith Butler, el Poder no sería, entonces,

solamente una elaboración reiterada de normas o de situaciones de interpelación, sino que esta categoría, al mismo tiempo, se definiría por su condición de ser formativa o productiva y maleable, pero también múltiple, gestándose en proliferación y en conflicto consigo misma (BUTLER, 1997: 99). En mismo sentido nos hablan los textos de Copi y su recuperación del melodrama.

Bibliografía

Brooks, Peter

(1976/1995) *The Melodramatic Imagination, Balzac, H. James, Melodrama and the Mode of Excess*, N. Haven/ Londres, Yale Univ. Press.

Butler, Judith

(1997) *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford, Stanford Univ. Press.

Copi [Raúl Damonte Botana]

(1977) *Le bal des folles*, París, Christian Bourgois Éditeur, 1999.

(1979) *La vie est un tango*, París, Hallier/Albin Michel.

(1981) *La vida es un tango*, Barcelona, Anagrama.

(1986) *Théâtre*, 2 tomos, París, Christian Bourgois Éditeur.

Eribon, Didier

(1999) *Réflexions sur la question gay*, París, Fayard.

Tcherkaskí, José

(1998) *Habla Copi. Homosexualidad y creación*, B. Aires, Galerna.

**Un fossé entre deux civilisations:
l'école occidentale et
l'enseignement traditionnel dans
la littérature négro-africaine
d'expression française**

María Marta Arrieta Guevara

Universidad Nacional de Mendoza

Si l'on considère que la littérature est avant tout *la manifestation d'une culture* et que les littératures francophones¹ trouvent leur source dans des histoires et des imaginaires divers, évoluant dans des conditions socio-historiques et énonciatives particulières, force est de constater, à l'instar de Lylian Kesteloot, que la littérature négro-africaine est *manifestation et partie intégrante de la civilisation africaine*.²

"Dès lors que l'Afrique existe, très concrètement, il serait absurde de continuer à la regarder comme une table rase, à la base de laquelle on peut bâtir, a nihilo, n'importe quoi!", précise Théodore Monod,³ en 1935. Avec quelque

-
1. Nous tenons à utiliser cette expression au pluriel pour ainsi mettre l'accent sur la diversité - donc la richesse et les différences- dans l'unité de la francophonie littéraire.
 2. L'importance et la valeur des écrivains africains n'est plus à démontrer. Des voix autorisées l'ont d'ores et déjà reconnue et proclamée, songeons à André Breton, Michel Delris, Sartre, Jean Wagner, Georges Balandier, Claude Wauthier, Janheinz Jahn!
 3. Théodore Monod fut fondateur-directeur à Dakar de l'Institut Français d'Afrique Noire (IFAN). Le texte ci-dessus est cité par Robert Delavignette en préface au roman d'Ousmane Soce, paru en 1935: *Karim*, roman sénégalais.

avance sur son temps, il nous exhorte aussi, à la réflexion lorsqu'il soutient que:

"Persuadés que notre civilisation est non seulement la seule bonne, mais la seule possible, nous acceptons volontiers de la voir dans une conquête planétaire se substituer à toutes les autres... Or c'est ici le centre du problème. Il ne s'agit nullement en effet d'appauvrir l'humanité en assurant le triomphe d'un seul des aspects possibles de la culture humaine mais bien plutôt de permettre à chaque élément de la famille terrestre d'apporter au concert commun, pour en enrichir l'ensemble, ce qu'elle possède de meilleur. Au terme par conséquent d'un choix, d'un tri, chaque culture devant à la fois ne retenir de son propre patrimoine que ce qui mérite de l'être et n'accepter de l'influence extérieure que ce qui est organiquement assimilable et peut enrichir son âme".

C'est précisément dans le but d'enrichir l'ensemble de l'espace littéraire francophone que, guidée par la plume de certains écrivains, nous nous proposons de réfléchir à l'un des thèmes privilégiés de la littérature négro-africaine: *l'école* en tant qu'institution importée par les Européens. Dans le cas de l'Afrique le problème qui se pose consiste à déterminer, d'une part quelle est la place de l'école occidentale dans la civilisation africaine; et d'autre part, bien entendu, quelle est la place de cette problématique au sein de la production littéraire de cette partie du Continent noir.

• Mais avant d'aborder notre analyse, il conviendrait de définir ce concept de *civilisation*.

A ce propos, le romancier guinéen Camara Laye⁴ nous explique que *certaines*:

4. Camara Laye, *Le Maître de la Parole-Kouma Lafêlô Kouma*, Paris, Librairie Plon, 1978.

confondent sciemment ou inconsciemment et peut-être plus inconsciemment que sciemment, la mécanisation et la civilisation. Et il ajoute que quand il leur est parlé de l'Europe ou de l'Amérique, et notamment des exploits de ces continents, ils ne voient ou ils ne feignent de voir, dans ces exploits, que l'aspect technique, le côté mécanique, c'est-à-dire le rationalisme de l'Europe ou de l'Amérique.

Or la civilisation, c'est autre chose... et voici que Camara Laye déploie tout son verbe pour mettre en garde son lecteur en disant que *la civilisation, c'est peut-être une façon de faire et de vivre; nous en convenons à condition d'y ajouter qu'il s'agirait aussi d'une manière de sentir et de penser le monde. Pour l'instant, ce que nous constatons c'est que l'Africain, lui, est extrêmement ouvert à l'appel des profondeurs.*

• Nous demandera-t-on sans doute, où donc voulez-vous en venir, à l'issue de ces considérations?

Eh bien là l'Afrique ou plus exactement à une partie de la civilisation africaine considérée à la lumière de la Tradition orale⁵ car c'est en elle que se trouvent toutes les valeurs du passé africain, au triple plan moral, historique et socio-politique.

En effet, nous touchons là un des aspects essentiels de l'âme africaine: la parole, le goût des palabres et du dialogue, le rythme dans la parole, ce plaisir qui peut faire demeurer les vieillards tout un mois durant, sous l'arbre à palabres pour trancher un litige, la sagesse sentencieuse de ces vieillards et le respect de la tradition historique; c'est bien cela qui est au coeur de la "façon de faire et de vivre" des peuples africains.

Sentier à peine tracé vers les profondeurs de l'âme africaine, et pourtant

5. *Les vrais griots, c'est-à-dire les Bélèn-Tigui, ou maîtres de la parole, avant d'être historiens, détenteurs par conséquent de la tradition historique qu'ils enseignent, sont avant tout : des artistes, et en corollaire, ses chants, ses épopées et ses légendes, des oeuvres d'art. La tradition orale tient donc de l'art plus que de la science.* (Camara Laye, 1978.)

nous serons bien obligée de le quitter car il y aurait trop à dire sur un tel sujet et d'autres sentiers s'ouvrent à nous, dans ce parcours de l'espace africain francophone.

- Pénétrons -à présent- dans les méandres de la mémoire africaine.

Comme nous l'avons vu, dans les civilisations orales, la parole engage l'homme, la parole EST l'homme. D'où le respect profond des récits traditionnels légués par le passé, dont il est permis d'embellir la forme ou la tournure poétique, mais dont la trame reste immuable à travers les siècles, véhiculée par *une mémoire prodigieuse* qui est la caractéristique même des peuples à tradition orale.

La connaissance africaine est une connaissance globale, une connaissance vivante, nous explique lumineusement le Sage Malien Amadou Hampâté Bâ⁶ et c'est pourquoi les vieillards qui en sont les derniers dépositaires peuvent être comparés à de vastes bibliothèques dont les multiples rayons sont reliés entre eux par d'invisibles liens qui constituent précisément cette "science de l'invisible", authentifiée par les chaînes de transmission initiatique.

"Jadis, cette connaissance se transmettait régulièrement de génération en génération, par les rites d'initiation et par les différentes formes d'éducation traditionnelle. Cette transmission régulière s'est trouvée interrompue du fait d'une action extérieure, extra-africaine: l'impact de la colonisation."

- Nous estimons qu'il n'est pas inutile de nous arrêter un instant à ce stade de notre analyse et de considérer attentivement ce que Amadou Hampâté Bâ désire communiquer aux lecteurs à ce sujet. Écoutons-lui:⁷

"Une entreprise de colonisation n'est jamais une entreprise philanthropique, sinon en paroles. L'un des buts de toute

6. Hampâté Bâ Amadou, *Aspects de la civilisation africaine*, Paris, Présence Africaine, 1972.

7. Hampâté Bâ Amadou, *Amkoullel, l'enfant peul*, Paris, Actes Sud, 1991, p. 382.

colonisation, sous quelques cieux et en quelque époque que ce soit, a toujours été de commencer par défricher le terrain conquis, car on ne sème bien ni dans un terrain planté ni dans la jachère. Il faut d'abord arracher des esprits, comme de mauvaises herbes, les valeurs, coutumes et cultures locales pour pouvoir y semer à leur place les valeurs, les coutumes et la culture du colonisateur, considérées comme supérieures et seules valables.

Et quel meilleur moyen d' y parvenir que l'école?"

Ainsi cette institution devient-elle un instrument d'assimilation et elle est assez souvent vécue comme un instrument de "déculturation".

Cependant et malgré ces considérations, Hampâté Bâ reconnaît avec la clarté d'esprit qui le caractérise, comme il est dit -par ailleurs- dans le conte *Kaïdara*, que *toute chose a nécessairement une face diurne et une face nocturne. Rien, en ce bas monde, n'est jamais mauvais de A jusqu'à Z et la colonisation eut aussi des aspects positifs, qui ne*

(leur) étaient peut-être pas destinés à l' origine mais dont (ils ont) hérité et qu'il

(leur) appartient d'utiliser au mieux.

Parmi eux, il cite surtout l'héritage de la langue du colonisateur, en tant qu'instrument précieux de communication entre ethnies qui ne parlaient pas la même langue et moyen d'ouverture sur le monde extérieur, et cela à condition de ne pas laisser mourir les langues locales, qui sont le véhicule de leur culture et de leur identité.

• Notre itinéraire se poursuit et il nous semble pertinent de céder la parole à d'autres romanciers pour que leurs personnages romanesques nous dévoilent leurs inquiétudes, leurs doutes et leurs hésitations -ou tout simplement-

leur joie et leur fierté face à un choix inéluctable que l'Occident leur imposait.

Permettons-leur d'être ici parmi nous :

• *“J'ai peur, j' ai bien peur petit, que tu ne me fréquentes jamais assez. Tu vas à l'école et, un jour, tu quitteras cette école pour une plus grande. Tu me quitteras, petit”.*⁸

Ainsi le père parla-t-il à son fils. Certes, face à une telle déclaration plusieurs questions jaillissent dans notre esprit et cherchent des réponses dans les méandres de l'écriture.

Qu'est-ce qui a pu pousser ce père à avouer à son enfant cette consternation au sujet de son avenir? Pourquoi cette peur?

Et pourtant, seriez-vous étonnés, chers lecteurs, d'apprendre que cet enfant, *L'enfant noir* de Camara Laye, ne fut point indifférent à la palabre paternelle?

Aussitôt ces mots prononcés, la réaction ne se fit guère attendre car l'enfant noir -ayant fréquenté en effet très tôt l'école coranique et un peu plus tard l'école française plongea “dans le désarroi et dans une Inexprimable confusion”.

“Inexprimable”, sans doute, sous la plume du romancier mais compréhensible aux yeux du lecteur avisé; car il s'agit bel et bien d'une confusion centrée sur le monde bipolaire de l'école occidentale, dite “des Blancs” et l'enseignement traditionnel.

Force est de remarquer que lorsque l'on parle d'enseignement traditionnel en Afrique, il ne faut jamais généraliser. Il n'y a pas *une* Afrique, il n'y a pas *un* homme africain, il n'y a pas *une* tradition africaine valable pour toutes les régions et toutes les ethnies. Bien entendu, il existe de grandes constantes (présence du sacré en toute chose, relation entre le monde visible et invisible, entre les vivants et les morts, sens de la communauté, respect religieux de la mère, etc.

8. Camara Laye, *L'Enfant noir*, Paris, Pocket, 1995, p. 20, (1ère. éd. : Librairie Plon, 1953).

), mais aussi de nombreuses différences : les dieux, les symboles sacrés, les interdits religieux, les coutumes sociales qui en découlent varient d'une région à l'autre, d'une ethnie à une autre, parfois de village à village.

• C'est aussi la peur qui est exprimée par l'un des plus vieux membres des "umunna" (descendants d'Okola) rassemblés sur la place du village à l'occasion d'une fête organisée par Okonkwo :

"Quant à moi, je n'ai que peu de temps à vivre (...). Mais j'ai peur pour vous autres jeunes parce que vous ne comprenez pas quelle force ont les liens de famille. Vous ne savez pas ce que c'est de parler d'une seule voix. Et quel résultat ? Une religion abominable s'est installée parmi vous. (...) J'ai peur pour vous, j'ai peur pour le clan".⁹

• Kadidja, la mère d'Amkoullel, l'enfant peul, s'opposa catégoriquement au projet de son fils de partir pour le Sénégal afin de poursuivre des études supplémentaires:

"Tu as bien étudié le français comme cela, lui dit-elle, il est temps pour toi d'apprendre à devenir un vrai peul".

Elle le secoua de sa palabre, certes, mais avec ménagement car, comme disent les vieux en Afrique Noire: "quand on veut gifler son enfant on freine toujours son bras!"

• Faut-il aller à l'école des Blancs pour "apprendre à vaincre sans avoir raison", et par là acquérir la puissance technique et scientifique "car c'est la main qui défend l'esprit ?" tel est le problème qui pose Hamidou Kane dans son

9. Chinua Achebe, *Le monde s'effondre*, Paris, Présence Africaine, 1972, pp. 202- 203, (édition originale intitulé : "Things fall apart ", Éditions Williams, 1958)

roman *L'Aventure ambiguë* avec un art et une analyse très fine de la situation, sans pareils jusqu'ici dans la littérature mondiale, au dire de Lylian Kesteloot.

Il est évident que la peur et l'inquiétude ressenties par les responsables de l'éducation des jeunes deviennent dans ces romans africains le sentiment emblématique d'une époque, d'une société, d'une civilisation dont le système de valeurs se sent attaqué, menacé, par un système de valeurs étranger.

• Si certains de ces personnages romanesques que nous présentons ici réagissent mal à l'assimilation¹⁰ que l'Europe impose à l'Afrique et les rapports s'instaurent dans la rupture, dans le déchirement et dans les larmes:

"Est-ce que la vie était ainsi faite, qu'on ne pût rien entreprendre sans payer tribut aux larmes?",

se demanda l'enfant noir lors d'un départ en ville pour aller à l'école.

• D'autres, au contraire, sont séduits par l'Occident.
Tel est le cas d'Ayao Kilanko,¹¹

"le Petit-Homme, qui dans sa culotte et sa chemisette kaki, les cheveux coupés et bien peignés, la tête haute, fier comme un chevalier nain des contes de sa grand-mère, marchait

10 Nous entendons par "assimilation": *le processus par lequel un individu ou un groupe s'intègre dans un autre groupe* (R. E. Park, E.W. Burges) et nous le distinguons du mot "acculturation" dont le sens indique *un processus de changement culturel résultant des contacts entre groupes de cultures différentes. Les traits culturels sont souvent interprétés par la société emprunteuse et adaptés à ses propres coutumes. Difficulté de concilier tradition et modernité. (Lexique des sciences sociales, Paris, Dalloz, 1994)*

11 Olympe Bhèly - Quenum, *Un enfant d'Afrique*, Paris , Présence Africaine, 1997, (1ère édition: Librairie Larousse, 1970)

*avec assurance.*⁹

Il n'avait pas dix ans et partait à la découverte de la ville et de l'école ! Sa fierté et sa joie étaient aussi partagées par son père qui encourageait ses enfants à être mieux que lui en devenant "des femmes et des hommes du Yougourou de demain".

• Et encore celui des écoliers de Limangulagna¹² pour qui tous les jours c'était le même calvaire... Pourtant à la fin de la journée ils étaient aux anges, et tout le village leur faisait fête. Puisqu'ils n'étaient plus comme les autres, *c'est-à-dire des sauvages incultes, des Bandia sans lumière, mais des Bawé en puissance.*

On voit que la liste est loin d'être close et on ne saurait trop souligner, au terme de cette étude que les différents aspects de l'enseignement traditionnel forment un tout organique, chacun d'eux n'ayant de sens qu'en fonction de l'ensemble et qu'il ne faut jamais oublier que les hommes peuvent atteindre un but commun sans emprunter les mêmes voies.

• S'il est vrai que l'Occident a exercé -tel que nous l'avons vu- et exerce toujours sur le Continent africain noir une espèce de séduction, il n'en demeure pas moins que l'univers traditionnel trouve encore sa place dans l'imaginaire romanesque des écrivains négro-africains. Nonobstant, ils refusent le fait de se laisser enfermer dans une identité figée du même qu'ils s'inscrivent progressivement dans un fonctionnement qui privilégie la quête personnelle et leur volonté de devenir des écrivains à vocation universelle.

Étant d'abord libres, et puis sous la domination coloniale et y vivant depuis bien longtemps au sein d'une politique d'assimilation, les écrivains ont commencé à

12. Sammy Pierre, *L'Odysée de Mongou*, Paris, Hatier, 1977.

comprendre que "le passé ne doit pas être un obstacle à l'adaptation qu'importe le présent" (Théodore Monod, 1935) et que c'est aux jeunes générations à qui leur revient la lourde tâche de créer un *pont* qui puisse unir les deux civilisations tout en évitant les risques de tomber dans le fossé "des déracinés" ou "des élites décérébrées", comme disait Césaire.

Et voici qu'une dernière question se pose :

Comment les Africains expliquent-ils les tâtonnements du Continent noir?

Voici ce que Camara Laye répond avec rigueur :

"Ce marasme est dû à l'éclatement des anciennes structures, à notre manque d'enracinement dans ce qu'il y avait de meilleur dans ces anciennes structures iradiionnelles. La générosité, la loyauté, le respect de la parole donnée, la chevalerie, la pratique de l' Islam, redisons-le, étaient le fondement de la vie socio-politique. Notre marasme est dû aussi à notre manque d'ouverture aux valeurs universelles."

Suite à cette réponse, permettez-nous de vous faire part d'une ultime interrogation:

Ce marasme serait-il particulier et exclusif aux Africains...?

Bibliographie

Quelques ouvrages de références

- BÂ HAMPÂTÉ A. , *L'Étrange Destin de Wangrin*, coll. 10/18, Paris, Union Générale d'Éditions, 1973.
- BÂ HAMPÂTÉ A. , *Amkoullel, l'enfant peul*, Paris, Éd. Actes Sud, 1991.
- BHELY-QUENUM O. , *Un enfant d'Afrique*, Paris, Éd. Larousse, 1970.
- CAMARA L. , *L'enfant noir*, Paris, Éd. Plon, 1953, (rééd. Press-Pocket, Paris, Éd. Plon, 1976).
- CAMARA L. , *Le Maître de la Parole - Kouma Lafôlô Kouma*, coll. Press-Pocket, Paris, Éd. Plon, 1978.
- KANE Cheik H. , *L'aventure ambiguë*, Paris, Éd. Julliard, 1961, (rééd. Coll. 10/18, Union Générale d'Éditions, 1971).
- LOPES H. , *Le Peurer-rire*, Paris, Présence Africaine, 1982.
- OYONO F. , *Une vie de boy*, Paris, Éd. Julliard, 1956, (rééd. Press-Pocket, Paris, Éd. Plon, 1970).
- SAMMY P. , *L'Odysée de Mongou*, coll. Monde Noir Poche, Éd. Hatier, 1977.

Anthologies

- KESTELOOT L. , *Anthologie négro-africaine : panorama critique des poètes, romanciers et dramaturges noirs*, Paris, Ed. Marabout, 1968, (nouvelle édition et mise à jour : Paris, Ed. EDICEF, 1992).
- SENGHOR L. S. , *Anthologie de la nouvelle poésie*

nègre et malgache, Paris, Ed. du Seuil, 1947.

Etudes critiques generales

BÂ HAMPÂTÉ A. , *Aspects de la civilisation africaine*, Paris, Éd. Présence Africaine, 1972.

CHÉVRIER J. , *Littérature nègre*, Paris, Éd. Armand Colin, 1974.

CHÉVRIER J. , *Littérature africaine : Littérature et grands thèmes*, Paris, Éd. Hatier, 1990.

FANON F. , *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éd. du Seuil, 1952.

MOURALIS B. , *Littérature et développement*, Paris, Éd. Silex, 1984.

Variaciones sobre el tema de Cucaña

Eva Silvia Capelli; Adriana Llinares

Universidad Nacional del Sur

El tema de un paraíso imaginario, comúnmente asequible antes de la muerte, con abundancia de placeres terrenales, circuló oralmente por varios siglos durante la Edad Media. El término *cucaña* aparece en un poema goliárdico de 1164 donde el líder de un grupo de bebedores se llama a sí mismo *abbas Cucaniensis* (Carmina Burana, 1970, 81). Pero la primera versión escrita sobre el *País de Cucaña* corresponde al *fabliau* francés *De Cocaingne*, en dialecto picardo, de mediados del siglo XIII. Le siguieron *The Land of Cockaigne*, (S. XIV), *Storia di Compiano Contadino* (S. XV), *Historia nuova della Città di Cuccagna*, (S. XVI), *Das Schlaraffenland* de Hans Sachs (S.XVI). El *fabliau* -que será objeto de nuestro estudio para confrontarlo con un romance español posterior- constituye un mosaico de textos con antecedentes mesopotámicos, de la tradición clásica y de la bíblica, pero con rasgos que nos permiten ubicarlo en un contexto medieval europeo. En este sentido, comparte motivos con "La tierra del Preste Juan", *The travels of Sir John Mandeville* y un poema popular francés de la época que cita Peter Burke. (1991, 272)¹

1. Los Viajes de Mandeville constituyeron un fraude literario en cuanto a la existencia real del personaje. Fueron escritos primero en francés, luego en latín y más tarde en otras lenguas vernáculas. Hemos trabajado la versión del Cotton Manuscript debida a Wynkyn de Worde

Con el nombre de tierra de Cucaña se designa a ese lugar de maravilla donde el trabajo no es necesario y se premia al que más duerme. La comida y la bebida son tan variadas como abundantes; nada allí supone esfuerzo, ni siquiera el gesto de procurarse el alimento o elaborarlo ya que los manjares más deliciosos penden de los árboles listos para ser consumidos; las mesas están ya pulcramente tendidas y las copas llegan solas hasta aquel que tiene sed. El año tiene múltiples días de fiesta y el ayuno no tiene allí ningún valor. El amor se ofrece y se toma libremente sin distinciones de género y sin restricciones sociales. El vestido y el calzado son también gratuitos y están a disposición de todos. Nadie es viejo, la juventud reina por doquier, allí los cabellos no encanecen.

Enfocado como forma simbólica, a través de la cual se expresa o encarna la cultura, podemos comparar un objeto cultural como el *fabliau de Cocaingne* con las fiestas populares y en especial el carnaval. En este último hay dos tipos de enfrentamientos que crean el contexto desde el cual podemos estudiar muchos de los elementos de la fiesta (Burke, 1991, 270). El primero es la oposición entre Carnaval y Cuaresma (entre *jours grass* y *jours maigres*) personificados por un hombre gordo y una mujer delgada. De acuerdo con la doctrina de la Iglesia, la Cuaresma era tiempo de ayuno y abstinencia, no sólo de carne sino

(1499) vertida al inglés moderno. En el relato de sus viajes al oriente figura la descripción del Real Estado del Preste Juan, el rey sacerdote, donde reinaban la abundancia y los prodigios naturales. Probablemente incluyó elementos de las *Cartas del Preste Juan* que tuvieron difusión en la segunda mitad del s. XII. (Cf. a este último dato ver Cocciara, 1980, 141ss.)

El poema cit. por Burke sin mencionar fecha es el siguiente

Pour dormir une heure	et pour bien boire
De profond sommeil,	on gagne une pistole;
Sans qu'on se réveille,	ce pays est drôle,
On gagne six francs,	on gagne par jour
Et à manger autant,	dix francs à faire l'amour.

Cottignies, F. *Chansons et pasquilles*, ed. F. Carton. Arras, 1965. Nº 55

también de huevos, de sexo, de concurrencia al teatro y otras diversiones. Esta oposición se da en la tierra de Cucaña, donde hay

v. 81 ...cuatro Pascuas en el año,
y cuatro fiestas de San Juan,
hay en el año cuatro vendimias
Todos los días fiesta y domingo,
Cuatro Todos los Santos, cuatro Navidades,
Y cuatro Candelarias anuales
Cuatro Carnavales
Y una Cuaresma hay cada veinte años.

Como segundo enfrentamiento el Carnaval se opone no sólo a Cuaresma, sino a la vida cotidiana, es la encarnación del “mundo al revés”, tan popular en la tradición europea y presente en la pintura popular como inversión física: gente caminando cabeza abajo, el caballo trotando hacia atrás y el jinete encarado hacia la cola del animal. Existen numerosos ejemplos entre los que contamos con las iluminaciones a manuscritos del siglo XIII, pinturas como “La gula” y “El jardín de las delicias” de Hieronimus Bosch, “El combate entre Carnaval y Cuaresma” y “El país de Cucaña” de Pieter Bruegel.

La representación del mundo al revés también recurre a la inversión de las relaciones entre los hombres, referidas a edad, sexo o condición social. Podemos ver ilustraciones del marido hilando y sosteniendo al bebé mientras su mujer fuma aferrada a la escopeta, del hijo golpeando al padre, el alumno al profesor, el pobre dando limosna al rico, el laico celebrando misa, etc. (Burke, 1991, 271). En el *fabliau* se menciona al joven como más sabio que el anciano, y a la mujer tan libre para elegir como el hombre.

También relacionado con la inversión referente a lo cotidiano, en Cucaña encontramos la satisfacción de todos los deseos sin esfuerzo alguno, la gratuidad como fenómeno constante - el dinero, sin valor alguno, se encuentra tirado en los campos- y el viaje a una tierra de maravillas como penitencia papal (v.18-22). Cucaña es la visión de la vida como un largo carnaval y el carnaval es una

Cucaña pasajera . (H. Junior, 1998, 203)

Otro elemento propio de las fiestas es el de la **juventud**, y a este motivo en el *fabliau* dedicaremos nuestra atención. En un relato marcado por la oralidad el narrador comienza apelando al oído de sus oyentes “Ahora escuchen los que están aquí (...) Podrán ustedes escuchar algo/que mucho os alegrará”. Y aclara

v. 9 ...**No tengo demasiada edad,**

Pero por ello no soy menos sabio.

Una cosa deben saber:

Una gran barba no significa sabiduría.

Si los barbados fuesen sabios,

Los chivos y las cabras también lo serían.

No esperen tener una barba,

Muchos que la tienen grande no tienen buen sentido:

Muy buen sentido tienen los jóvenes.²

La burla es una inversión del respeto que se tiene a los ancianos en su sociedad y en el texto bíblico. Cucaña es tierra de jóvenes, de gente que come, duerme y bebe mucho, que hace el amor con frecuencia y cuya edad no pasa de los 30 años. Ahora bien, el narrador confiesa más adelante que arriesgó su permanencia en esa tierra de maravillas por la amistad

169 *Por loco me tengo*

Cuando un día del país me alejé:

Pero vine aquí porque quería a mis amigos

Llevar a aquella tierra,

2. H. Franco Júnior menciona tres manuscritos entre fines del siglo XIII y principios del XIV, de los cuales *De Cocaingne*, con 188 versos, es el más completo. Esta es la versión que vertimos al español cotejando con la traducción portuguesa del citado autor.

Junto conmigo, si pudiese...

Este sentimiento de camaradería que se desprende del texto nos lleva a interrogarnos sobre el papel de la juventud a la que iba dirigida, pues sabemos que en una sociedad imaginaria subyace siempre la presencia de una sociedad concreta, a través de las exageraciones o de las características invertidas, de la negación de sus miedos o de la proyección de sus deseos (F. Junior, 1998, 15). Como los *fabliaux* se dirigían a un público a veces aristocrático, a veces burgués, se puede pensar que la juventud elogiada por el relato se refería a cualquiera de esos segmentos sociales. H. Franco Junior admite la posibilidad de que el autor del *fabliau* haya sido un clérigo vagabundo debido a que comparte las preocupaciones de los goliardos- elogio de la juventud, de la mesa repleta, el vino abundante y la libertad sexual-. *Juvenes* se aplicaba tanto a individuos miembros de cierto segmento monástico como a caballeros. En este sentido, el poema elogia virtudes feudales: prodigalidad, cortesía, fidelidad.

73 ... *Y quien quiera, si se acerca,
Tomar puede del medio o de los lados,
Y beber por la mitad y por todo
Sin oposición y sin temor,

No pagará allí denario
Las personas de allí no son como halcones
Sino virtuosas y corteses.*

También podemos pensar en la recepción del relato por parte de los jóvenes pertenecientes a hermandades y comunidades de oficios. En la zona norte de Francia, de donde es originario el *fabliau*, existían muchas de estas cofradías que impulsaban, aparte de banquetes rituales, competiciones, fiestas y representaciones teatrales. Pero una mayor afinidad con el texto de Cucaña podemos encontrar en las sociedades juveniles burlescas, en su espíritu festivo o paródico, su crítica a los valores establecidos, su valoración del ocio y la

sexualidad. Sociedades comunes en el siglo XIV pero con un origen anterior, ligadas a las Fiestas de los Locos que se celebraban a partir del 28 de diciembre en toda Francia. Organizadas por el clero joven, eran el equivalente eclesiástico de aquellas reuniones de hombres jóvenes que participaban en el desarrollo del carnaval. Cuando el sacerdote entonaba el verso del *Magnificat*: "*Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles*" los clérigos de órdenes inferiores tomaban funciones que correspondían a los mayores.³ La idea dominante de la fiesta era la inversión de status, la transferencia del báculo a las órdenes más jóvenes. Estas predicaban con disfraces, decían palabras obscenas, entonaban cánticos profanos y burlescos, enarbolaban morcillas y salchichas en celebraciones compartidas por toda la comunidad. Antecedentes de escándalos en estas conmemoraciones religiosas están documentados hacia fines del siglo XII y la famosa condena del Papa Inocencio III está dirigida contra *ludibria* practicados por diáconos, prelados y subdiáconos durante las fiestas que seguían a Navidad. Se menciona que el C. De Paris de 1212 prohibió la Fiesta de los Locos en las iglesias. (Chambers, 1954, 325)

En el *fabliau* la importancia de la juventud está representada por uno de los prodigios de la naturaleza en el imaginario medieval:

153 ... *Que la Fuente de la Juventud*

3. El "Magnificat" corresponde a Lucas I, 46-52. Son palabras puestas en boca de María

49- "...porque ha hecho en mi favor maravillas el Poderoso. Santo es su nombre y su misericordia alcanza de generación en generación a los que temen. Desplegó la fuerza de su brazo, dispersó a los que son soberbios en su propio corazón.

Derribó a los potentados de sus tronos y exaltó a los humildes.

A los hambrientos colmó de bienes y despidió a los ricos sin nada."

- El tema de los pobres y oprimidos en detrimento de los ricos y poderosos tiene antecedentes en el Antiguo Testamento. Este pasaje fue tomado varias veces como consigna revolucionaria.
- En este sentido ver el importante estudio sobre la Cucaña inglesa y textos posteriores sobre utopía en Morton, A. 1952. *Las Utopías Socialistas*. Barcelona: edic. Martínez Roca, p. 22.

*Que hace rejuvenecer a la gente,
Allí está, y muchos otros beneficios.
Nunca habrá, yo lo sé bien,*

*Hombre tan bello ni tan blanco,
Ni mujer tan vieja que,
Aunque lleve los cabellos grises,
No vuelva a la edad de treinta años
Si a la fuente puede venir
Allí puede rejuvenecer
Quien vive en aquel país.*

En la Edad Media existían muchas fuentes a las que se les atribuían propiedades rejuvenecedoras. Una antigua referencia a ellas se encuentra en el Bestiario de Philippe de Thaun (s. XII) que menciona un manantial situado en el oriente donde el águila, después de sumergirse tres veces, rejuvenecía. El poder atribuido a las fuentes derivaba de un hecho mítico, generalmente de la vida de un santo ocurrido en sus proximidades. En Alsacia se atribuía el poder de algunas de ellas al hecho de haber surgido en primavera, época del renacimiento de la naturaleza; esta asociación puede estar en la fuente del *fabliau*. Asimismo, la carta del Preste Juan, a mediados del siglo XIII, también adjudicaba a la **Fuente de la Juventud** el poder de devolver a las personas la edad de 30 años. Por otro lado, en Mandeville se menciona una fuente milagrosa al pie de un monte vecino a la ciudad de Polomba que a cada hora del día cambiaba el olor y el sabor; el que bebía tres veces de esa agua curaba de todos los males y las personas que vivían cerca y bebían a menudo de ella nunca tenían enfermedades y parecían siempre jóvenes. (Mandeville, 1900, 113) En algunas fiestas carnavalescas de la época moderna persistió el motivo; p. ej. en el Carnaval de Nuremberg de 1510, una de las carrozas que participaba en la cabalgata simbolizaba la **Fuente de la Juventud**. Es probable que el mundo desordenado al que nos estamos refiriendo también fuese un símbolo del rejuvenecimiento, del retorno a la licenciosidad de los años que preceden a la edad madura. (Burke, 1991, 274)

Para el hombre del siglo XX es difícil comprender que tal *fabliau* hiciera reír a la gente, porque la risa es un fenómeno cultural, histórico. Para el hombre de la Edad Media la Cucaña provocaba risas críticas y profundas por sus exageraciones, por sus desafíos abiertos al orden natural y cultural. Pero esa risa grotesca era una actividad liberadora, regeneradora, cercana a lo sagrado. La *risus paschalis*, permitida por la Iglesia, que generaba desde el púlpito el sacerdote cuando parodiaba las Sagradas Escrituras, (M. Bajtin, 1974, 19) celebraba la resurrección de la carne después de la muerte de Cristo.

En la Edad Moderna, a pesar de cierto desprecio nobiliario y burgués hacia la tierra de Cucaña, tanto las narrativas orales y literarias como las representaciones iconográficas sobre ella se multiplican. Textos que no son meras traducciones del *fabliau* francés sino elaboraciones que, partiendo de un tronco mítico común, emplean otras tradiciones orales y expresan diferentes contextos históricos. (Franco Junior, 1998, 206) Y si en la Edad Media la Cucaña es una respuesta a inquietudes y expectativas de la baja aristocracia laica o el bajo clero de las ciudades, en la Edad Moderna se populariza, pasa a ser una crítica social hecha por las clases desfavorecidas, sobre todo por el campesinado y el proletariado urbano, que venían de soportar grandes hambrunas, entre otros males. Ello explica que entre los siglos XII y XIX, en las versiones literarias e iconográficas de Cucaña, ésta sea tratada como paraíso alimentario. (F. Junior, 1998, 197 ss.)

En España, la primera alusión a la vida desenfadada se da en *El Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita (s. XIV). En la "Batalla entre don Carnal y Cuaresma se cita a "un escolar goloso compañero de Cucaña". (Ackermann, 1943, 72) Las más importantes referencias de sentido cucaniano aparecen luego de descubierta América, asociadas a esa tierra. Al Nuevo Mundo se le adjudican muchas maravillas del imaginario medieval que impregnaban la visión de los primeros navegantes y colonizadores. Además de las cosas admirables que registra el *Diario* de Colón, desde el siglo XVI los cronistas españoles comienzan a referirse a la región peruana de Jauja como a una especie de Cucaña americana. En 1547 el español Lope de Rueda ironiza sobre las presuntas maravillas gastronómicas de la *tierra de Jauja*, utilizadas para engañar a un bobo al que

comen el contenido de su marmita. (Lope de Rueda, 1908, 194- 203) . En la Colección de *Romances Castellanos anteriores al siglo XVIII* de don Agustín Durán se presentan dos versiones de esta tierra. Una es *La isla de la Chacona* (que en uno de sus versos puntualiza: por otro nombre *cucaña*) y otra *La isla de Jauja*. Haremos referencia sólo a esta última. Inicialmente hay una descripción de lujosos palacios con piedras preciosas que recuerdan las descripciones del Preste Juan y que en este no se presentan en el *fabliau*. Además, en *Jauja* no sólo está ausente el esfuerzo, como en *de Cocaingne*, sino que se castiga al que trabaja.

.. Llámase esta ciudad Jauja,
Isla deliciosa y tanto,
Que allí ninguna persona
Puede aplicarse al trabajo,
Y así que trabaja le dan
Doscientos azotes agrios
Y sin ovejas le arrojan
De esta tierra desterrado

Aparecen allí doncellas que se ponen bajo la obediencia del visitante y que son cambiadas por otras a los quince días o al mes. No presenta el igualitarismo sexual del *fabliau* medieval, donde tanto el hombre como la mujer pueden tomar la iniciativa en materia amorosa.

Hay allí árboles milagrosos que proveen los más variados comestibles: tortas, requesones, vestidos, perdices, conejos, también treinta mil hornos con toda clase de bizcochos, lechones, pescados... La lista de comestibles es interminable, también la de vestidos y metales preciosos. Existe una montaña de nieve prodigiosa y dinero en los estanques. La insistencia en la comida es un rasgo del carácter popular de la versión.

Sobre 2440 versos, se dedican sólo cuatro al tema que nos interesa

Vívese allí comúnmente

*lo menos seiscientos años
sin hacerse jamás viejos,
y mueren de risa al cabo.*

Pero sintetizan ese rasgo de inmovilidad en este paraíso de la juventud para el que hay una amplia convocatoria

<i>Ánimo, pues, caballeros,</i>	<i>Que el que quisiere partirse</i>
<i>Animo, pobres hidalgos,</i>	<i>A ver este nuevo pasmo,</i>
<i>Miserables, buenas nuevas,</i>	<i>Diez navíos salen juntos</i>
<i>Albricias, todo cuitado,</i>	<i>De la Coruña este año.</i>

El narrador brinda así a sus oyentes la alegría de participar en un mundo imaginario, compensatorio de sus carencias reales. (Cf. Le Goff, 1994, 23) Invita tanto a hidalgos como a miserables, si tienen cuitas, pues las penas se alivian cuando podemos burlarnos de un mundo ilógico, donde las reglas de lo previsible fallan hasta el punto de que “podemos morir de risa al cabo”.

La puesta en relación de los dos textos- *fabliau* y *tierra de Jauja*- nos permite observar en el romance una descripción más minuciosa de alimentos, lujos y pedrerías que recuerdan paraísos orientales. En ambas está la ausencia de esfuerzo y la gratuidad para todos los bienes y el gesto fraternal de compartir las maravillas. En el *fabliau* se manifiesta una mayor presencia del narrador que plantea preocupaciones personales al final del relato, cuando se queja de haber perdido el camino de retorno a Cucaña porque volvió a buscar a sus amigos. Y recurre a proverbios

*186- “Quien bien está, que no se mueva,
Que las ganancias serán pequeñas”*

Concluye con una lección moral, de tinte conservador, de la que carece *la tierra de Jauja*. Pues, a pesar de su relato transgresor, Cucaña no propone acciones

en la sociedad. El relato se remite a sí mismo.

188. Esto nos cuenta lo escrito.

Explicit de Cucaña.

Es un sueño que se expresa mediante palabras y risa y en ellas tiene su justificación, pues nos permiten ingresar a la tierra de las maravillas.

Referencias Bibliográficas

- Ackermann, Elfriede, " *Das Schlaraffenland in German Literature and Folksong- Social aspects of an earthly paradise, with an enquiry into its history in European literature*" - A dissertation submitted to the faculty of the division of the humanities in candidacy for the degree of doctor of philosophy- Department of German Languages and Lit., December, 1943-1944. Existe una edición de la Univ. of Chicago Press, 1944.
- Bajtín, Mijail. 1974. *La Cultura Popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barcelona: Barral Editores.
- Biblia de Jerusalén*. 1975, Bilbao: Desclee de Brouwer.
- Burke, Peter. 1991, *La cultura popular en la Europa moderna* Madrid: Alianza.
- Caro Baroja, Julio. 1965, *El Carnaval*, Madrid: Taurus.
- Chambers, E. K. 1954, *The mediaeval stage*, London: Oxford University Press, vol. 1.
- Cocchiara, Giuseppe. 1980, *Il paese di Cuccagna*, Torino: Editore Boringhieri.
- Durán, Agustín, 1945, *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Madrid: Atlas, T. II. Sección de Romances Vulgares que tratan de Asuntos Imaginarios, ps. 393 a 395.
- Franco Júnior, Hilarío. 1998, *Cocanha. A história de um país imaginário*, Sao Paulo: Companhia das Letras.
- Le Goff, Jacques. 1994, "Lo maravilloso en el Occidente medieval", en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona: Gedisa, cap. 1, pp. 9-24.
- Obras de Lope de Rueda*. 1908, Madrid: Real Academia Española, T. II. "El Deleitoso", Paso Quinto.
- The Travels of Sir John Mandeville*. 1900, London: Macmillan and Co.

Lecturas “entre” mujeres o de la traducción incesante

Adriana Crolla

Universidad Nacional del Litoral

Victoria Ocampo escribe a Virginia Woolf en marzo de 1934 una carta donde comenta las impresiones que le provocara su histórico encuentro con la ya famosa escritora inglesa:

Tavistock Square, este mes de noviembre... dos mujeres hablan de las mujeres. Se examinan, se interrogan. Curiosa, la una; la otra, encantada...Estas dos mujeres se miran. Las dos miradas son diferentes. La una parece decir: “He aquí un libro de imágenes exóticas que hojear”. La otra: En qué página de esta mágica historia encontraré la descripción del lugar en que está oculta la llave del tesoro?”¹

Leer el relato de este singular encuentro desde la perspectiva de la Ocampo me conmociona por la exquisita y pudorosa comparación que logra desplegar del hacer escriturario de estas dos mujeres. Escritora ya consagrada la inglesa, la argentina habla, dice, desde la admiración y la carencia. El encuentro con una

1. Ocampo, Victoria: *Testimonios 1920-34*. Ed. Fundación Sur, 7.

mujer escritora que ha “encontrado el tesoro”, la clave de un estilo y una voz propia, despierta en Victoria la necesidad de plantear y plantearse qué significa escribir, cómo y desde un corazón de mujer.

Victoria menciona que la Woolf reconocía que, por egoísmo, aconsejaba a las mujeres que escribiesen libros ya que, como a la mayoría de las mujeres no educadas de Inglaterra, a ella le gustaba leer: *I like reading- I like reading books in the bulk.* y encontraba que por más esforzado y sinceros que hubieran sido los intentos, los libros escritos por hombres no habían logrado describir ese punto que cada sexo tiene en su cerebro y que sólo cada sexo puede abordar. Se necesitaban más mujeres escritoras para que el punto femenino encontrara su natural y especial expresión.

Victoria, acepta el desafío para declarar públicamente que si a las inglesas les gusta leer, a la mayoría de las sudamericanas, las moviliza la necesidad de escribir: *Virginia: like most ueducated south american women, I like writing....Mi única ambición es llegar a escribir algún día, más o menos bien, más o menos mal, pero como una mujer.*

Me interesa partir de esta comparación porque en esta confrontación surgen los dos tópicos que, vistos en esta perspectiva no se constituyen como antinómicos ni en procesos consecutivos de una práctica, sino indisolublemente osmotizados y parintéticos: **leer es tanto más una praxis de escritura, como el escribir es, nadie lo duda, una forma esencial e insoslayable de lectura.**

Y esto me lleva al otro punto que me interesa abordar en el presente trabajo: Qué pasa entonces cuando las mujeres, en especial quienes escriben, se leen entre sí? cuando las escritoras instauran una práctica de lectura comparada al femenino?

Lo cierto es que, constreñida desde los orígenes de la historia a escucharse hablada por otro, a verse descrita por un otro que tangencialmente la llegaba a rozar pero nunca a revelar el misterio de ese centro neurálgico que atesora en su espacio privado, la mujer ha debido operar siempre un esforzado trabajo de lectura plural, marginal y por tanto comparativa, *para traducir* a una mirada y palabra femenina lo que era, ya desde la esencia inalcanzable para el hombre.

Marguerite Yourcenar afirmó que “*escribir*” equivale a “*traducir*”. Por lo tanto, en la mujer que escribe, este personal proceso de traducción debe ser entendido no solamente como traslado de un código a otro, sino también como operación visibilizadora de las más íntimas emociones, de la más pura y virginal interioridad a un lenguaje diferente que pueda ser (a)preensible y (co)preensible. Durante siglos la mujer se vio permanente obligada a transportar, a traducir códigos y miradas ajenas. Por tanto escribir para la mujer es operar una traducción al cuadrado: del corazón al código (de la tradición) y de ese código ajeno inaugurar otro (*nuevos odres para viejas palabras*, afirmó la Woolf) que innove y al mismo tiempo no traicione, empleando o (re) inventando palabras y sonidos que se ajusten mejor y que logren dar el tono de las propias impresiones, por más indecibles que éstas sean.

Generar, al decir de Marguerite Duras, un tipo de “*escritura puente, escritura infrasubjetiva* que lleve inscrita en su seno, los signos de la pertenencia sexual, la proveniencia de un cuerpo de escritura- mujer que no rechace la relación entre el vivir femenino y la vida material

La mujer desde siempre, ha oscilado, ha mantenido un delicado equilibrio entre dos abismos, el de los precipicios insondables de la propia interioridad, y el de los paisajes plurales de la realidad, moviéndose, peligrosamente, en los confines de un espacio límite, doble, móvil, mediado entre esos abismos y conjurando permanentemente el punto riesgoso de la caída. Y desde allí lee y escribe.

Marguerite Yourcenar, magnífica lectora antes que escritora, o magnífica escritora porque lectora, ha sabido extraer también de sus lecturas, la sustancia medular que esas cajas de Sileno esconden en su interior. Así cuando lee a Virginia Woolf nos rescata y se rescata (pues no otra cosa hará ella misma con sus personajes) como valores trascendentes de la escritura de la Woolf dos magníficas creaciones: la precisa **elaboración de biografías del Ser**, de entidades infinitamente más sutiles y más secretas que las circunstancias de una vida o una misma persona moral, y la construcción de **Tiempos Atmosfera**, la construcción de tiempos entendidos en cuanto *duración vital que empapa a los personajes como el rocío a las plantas*. Los personajes que concibe la Woolf

son para Yourcenar:

“Personajes que no son más que gaviotas á orillas de un Tiempo océano donde recuerdos, sueños y las concreciones perfectas y frágiles de la vida humana nos hacen el efecto de las caracoles que dejan en la playa las majestuosas marejadas eternas”.²

Si tuviéramos que elegir un tópico que enlaza este perceptivo encuentro de sensibilidades femeninas en sutil operación traductiva, tendríamos que recurrir a la **mirada**. Una mirada que no sólo mira sino que al mirar lo otro, la otra, se mira, se indaga frente a su vida y a su escritura. Una mirada que al ver, toca y cuando toca inaugura pues mira desde la desnudez, desde el despojamiento, desde la piel y las vísceras. Y desde la intimidad propia, se expande para indagar, subrepticia, y respetuosa, la inmarcesible fuerza de la singularidad ajena.

La mujer escritora no mira para juzgar ni siquiera para elaborar. Observa desde su intimidad, la interioridad de esa otra. Inquisición laberíntica de lo esencial, de una dignidad que al mismo tiempo es vislumbrada con la confianza compartida con que se entregan dos comprensiones.

Cuenta la Yourcenar:

*Hace pocos días, en el salón débilmente iluminado por las luz del fuego, donde Mrs. Woolf tuvo la gentileza de recibirme, yo miraba perfilarse en la sombra, aquel rostro de joven Parca, apenas envejecido, marcado por las señales del pensamiento y del cansancio, y me decía que a menudo reprochamos su intelectualismo a las naturalezas más finas, a las más ardientemente vivas, obligadas por su fragilidad o por su exceso de fuerzas a recurrir sin cesar a las duras disciplinas del espíritu. Para seres como éstos, la **inteligencia no es***

2. Yourcenar, Marguerite; *Peregrina y extranjera*, Madrid, Santillana, 1992 pag. 124)

*más que un cristal perfectamente transparente, tras el cual miran atentamente cómo pasa la vida.... y mientras Virginia Woolf, me comunicaba sus inquietudes y tormentos,.... yo pensaba que nada está completamente perdido mientras existan admirables obreros que continúen pacientemente para alegría nuestra, su tapicería llena de flores y de pájaros, sin jamás mezclar indiscretamente en su obra la muestra de su cansancio, ni el secreto de sus jugos, a menudo dolorosos, con que tñieron sus bellas lanas. 1937*³

Otras dos palabras “mujer” se encontraron en 1978 para atravesarse, entrecruzarse, conversarse y copensarse. Para, como explica Edda Melon (texto que se entrecruzó en mis lecturas para que empezase yo misma a elaborar mi propio camino hacia Hélène Cixous y Clarice Lispector) instaurar un *entre deux* donde se entretujan y se anulan los límites de toda frontera.

Afirma Hélène Cixous en las primeras páginas de “*Vivre l’orange*”

*“Una voix de femme est venue a moi de très loin, comme une voix de ville natale, elle m’a apporté des savoirs que j’avais autrefois, des savoirs intimes, naïfs, et savants, anciens et frais comme la couleur jaune et violette des freshias retrouvés, cette voix m’était inconnue, elle m’est parvenue le douze octobre 1978, cette voix ne me cherchait pas, elle écrivait a personne, à toutes, l’écriture, dans une langue étrangère, je ne la parle pas, mais mon coeur la comprend, et ses paroles silencieuses dans toutes les veines de ma vie se sont traduites en sang fou, en sang joie.”*⁴

Lispector y Cixous comparten un mismo estigma de desterritorialidad, su literatura

3. *ibidem*, pag. 128

4. Cixous, Hélène: *L’heure de Clarice Lispector*, Paris, Des femmes, 1979, pag. 11

navega entre dos aguas porque llevan la marca de la extrañeza, formas sutiles y vibrantes del desarraigo. Hay en ellas una inadecuación a los límites que se deriva en Intensidad, una corriente de energía que se desplaza en un flujo móvil de espacio y tiempo y avanza en continuas migraciones y en nuevos comienzos.: la brasilera, nacida en Ucrania en 1925 pero traída desde bebé a Río de Janeiro, hablará toda su vida el portugués como habitándolo desde los márgenes. Hélène Cixous, nacida en Oran, Algeria en 1937, lleva en sí el sello de una doble extranjería, la de la propia cultura francesa por haber nacido en una colonia y la de pertenecer por parte de ambos progenitores, a la raza hebrea, una raza diaspórica, señada por la falta y la búsqueda de la pertenencia.

Un diálogo que la Lispector iniciara con su primera novela *Perto do coração selvagem*, publicada casi por casualidad en 1944 y que provocara tal revolución en el espectro literario brasileño que para muchos fue considerado casi un insulto.

No sólo una voz nueva sino una savia nueva se colaba por los intersticios académicos y populares. Una sintaxis rota, un léxico virginal, una actitud revulsiva e iconoclasta y al mismo tiempo candorosa, privada, subjetiva, que daba cuenta de la trascendencia de la palabra cuando se emite en toda su virginal gestación y en la sorpresa del símbolo que las cosas adquieren cuando se instaura en el mero instante de una mirada, explícitamente asumida desde su propia condición femenina.

Bocanadas de lenguaje en estado bullente, surgente y torrencial que continúa y reedita desde otro lugar, esa búsqueda de "la visión" con que Virginia Woolf otorgara trascendencia y justificación a los insustanciales protagonistas femeninos de sus novelas. Recordemos junto con la Yourcenar, aquella hermosa consolación de Miss Briscoe al final de "Al faro" cuando, después de años de buscar la conclusión de un cuadro, exclama: "*después de todo, yo he tenido mi visión*"...en el mismo instante de concluirlo.

Cierto es que si una extraña fluencia enlaza en nuestras lecturas la ola escrituraria de la Woolf a la Lispector, ésta la continúa en una forma más violenta, libre y primitiva para abreviar en la de Cixous. Y cierto es también que esta escritura salvaje hubiera encantado al canibalismo lector de la Woolf, como se patentiza en la fascinada recepción que le otorga la Cixous, pues logra penetrar,

fatal y definitivamente, despezando todo a su paso, y destruyéndose en el mismo momento del hacerse, en ese espacio misterioso y recóndito que es el proceso de gestación de la palabra en la mujer, ontológicamente y fatalmente verbal desde sus orígenes.

*Un día vendrá en que todo movimiento será creación, nacimiento, quemaré todas las naves que existen dentro de mí, me demostraré a mí misma que nada hay que temer, que todo lo que yo sea será siempre donde haya una mujer con mi principio, alzaré dentro de mí lo que soy un día, a un gesto mío ondas se levantarán poderosas, agua pura sumergiendo la duda, la conciencia...y cuando hable serán palabras no pausadas y lentas...lo que yo diga sonará fatal e íntegro... en cualquier lucha o descanso me levantaré fuerte y bella como un caballo nuevo.*⁵

*J'ai demandé, se pregunta Hélène Cixous ante tal asombro, ¿Qu'ai je de commun avec les femmes?" Du Brésil une voix est venue me rendre l'orange perdue. Le besoin d'aller aux sources. La facilité d'oublier la source. La possibilité d'être sauvée par une voix humide est allée aux sources. Le besoin d'entrer plus avant dans la voix natale".*⁶

Las voces de todas las mujeres, pero en particular la suya como vocera de l'orange (las mujeres del Iran) vienen para Cixous al encuentro de este encuentro, de este deseo vital al que ella, escritora al fin dedica su metáfora particular, la del don de l'orange.

"Lire Clarice comme elle nous lit le monde, sa légende,

5. Lispector, Clarice: Cerca del corazón salvaje. Madrid, Ed Alfaguara, 1977, pag. 210.

6. *Ibidem*, pag. 17.

*comme elle (nous) écrit. A la lumière du fruit. Pomme le sien.
Orange le mien. Et le tien? Quelle couleur? Quelle
douloureuse joie?*⁷

El texto de Hélène Cixous es el relato de una epifanía, de la visita de otra mujer, una mujer ángel que le restituye el don de la voz, de un instante en que la voz Clarice *est venue à moi*, en que la *voix-lumière* le vino y le sobrevino invandléndola, envolviéndola, conmoviéndola y disolviéndola hasta el infinito y al mismo tiempo salvándola. Porque desde ese momento esencial en que pudo contemplar *la ferocité divine de l'écriture* su palabra, que creía perdida, le es restituida pero inaugurada. Su escritura retornará a las fuentes para no ser ya la misma, radicalmente y desgarradamente alumbrada (en la doble acepción de luz y parto que comporta en español) de frente al *visage de un seul instant* que, paradójicamente, mientras se cuenta no puede ser reeditado, pero aún así se escribe, aunque más no sea para celebrar el relato imposible de esa conmoción. Palabra recobrada para circundar, rodear y también penetrar traducida metafóricamente en verdad interior. Como la magdalena proustiana, una misma visión explota en la dúplice codificación del objeto. La lectura de un solo término hizo irrumpir en la memoria de Cixous aquella personal *orange* que hacía tiempo fugaba de su sedienta y solitaria agonía de inspiración.

*Elle m'a montré un visage et je l'ai vu, j'ai eu la vue de ce visage. Ensuite elle m'a montré un fruit, qui m'était devenu étranger, et elle m'a rendu la vue de ce fruit. Elle me l'a lu, avec sa voix humide et tendre, elle l'a appelé: laranja, elle l'a traduit, jusqu'à ma langue, et j'ai retrouvé le goût de l'orange perdue, j'ai compris l'orange*⁸

Edda Melon nos aporta los diversos significados que para las dos escritoras,

7. *ibidem*, portada

8. *ibidem*, pag. 53

como para culturas tan disímiles como la occidental y la musulmana, así como para los estudios de género, asume el término **naranja**:

*"Un unico significante che assumerà di volta in volta i più diversi significati: da parola piena, che coincide appieno con la cosa, a immagine del frutto, del sole e della terra intera, a simbolo di vita e del godimento femminile; e ancora saranno chiamate oranges le donne islamiche velate e svelate e la scrittura e Clarice stessa...e le due metà di un'arancia, come due mani che si toccano, per illustrare una maniera particolare del tatto, senza oggetto nè soggetto, nè attivo nè passivo, e fra l'una e l'altra la carezza."*⁹

Orange es doble y al mismo tiempo mitad de una indisoluble unidad, como cuando popularmente denominamos la "media naranja" de una relación amorosa, *orange* es también y definitivamente el doble encuentro de Hélène y Clarice y la experiencia global de esa unión, es decir el texto que lo provoca. *Vivre l'orange* es para Hélène Cixous la doble esencia de su individualidad y su origen pues la palabra no sólo contiene el nombre de su ciudad natal: *Oran* sino que también por sola sustitución de vocal es *Irán* y con ello querrá decir todas las mujeres explotadas, veladas (*orange*) de todo ese *Orient* del que se siente vocera y que lingüísticamente se obtiene por simple desplazamiento de la I inicial de la palabra *Iran*. Pero *Orange*, lleva además inscrita en su tercera sílaba su marca de identidad: es tanto el *Je* de la autoidentificación como la huella morfológica del género, de la feminidad del fruto.

Por poco, y simple traslado asociativo, *orange* da lugar a *orage*. La tormenta interior que provoca el sentimiento del deber y la culpa que toda escritura comporta y mucho más cuando se debe responder al secular mandato de usar el don de la palabra para dar voces a todas aquellas que maltratadas,

9. Melon, Edda: «Attraverso i confini, l'origine. Hélène Cixous con Clarice Lispector», en *S/Oggetti Immaginari*, Urbino, QuattroVenti, 1996, pag. 184.

encarceladas, defenestradas, no pueden ni siquiera contar con el recurso del grito. Sí, porque *L'amour de l'orange aussi es politique*

Y entre sus batallas, conocida es la lucha entablada por Cixous contra la lógica binarista del discurso falocéntrico y la necesidad de superar esa rígida confrontación en propuestas que vayan más allá de los límites o donde el dos, como en *l'orange* se multiplique en una miríada de gajos y semillas.

*A l'école de Clarice, nous apprenons à être contemporaines
d'une rose vivante, et des camps de concentrations. Aussitôt,
la vie de la rose nous comble, nous déborde, et nous avons
besoin de la donner à aimer d'autres, et que des femmes
soient aimées en elle.*

Para luchar contra el binarismo, según Edda Melon, la Cixous se mueve dentro del binarismo no solamente porque dia-loga intertextualmente con otra mujer sino porque logra un particular efecto de lectura binaria a través de la propuesta de un texto bilingüe francés-inglés (traducción de Anna Liddle y Sarah Cornell y controlada por la misma autora). Este bilingüismo, explica la crítica italiana, tendría la intención de señalar la diferencia y al mismo tiempo el momento en que las dos lenguas maternas de Lispector y Cixous, se encuentran, originando una topografía polifónica donde teoría y ficción, crítica y poética se hermanan y se co-penetrán. Donde nadie deviene objeto de lectura sino que la división sujeto-objeto es permanentemente conjurada en la móvil relación del don y del homenaje.

Nosotros agregaríamos que este binarismo pluriédrico y centrifugo se enriquece en la edición manejada, preparada también por la Cixous, por otro binarismo que es la conjunción de los dos textos que la conforman. En *L'Heure de Clarice Lispector* conviven *l'orange de Vivre l'orange*, con la *pomme de À la lumière d'une pomme* pero para certificar la disolución de todo límite, para *dessiner le parage*, ese lugar limítrofe donde comienzo y fin se anudan, que es la magistral enseñanza de Lispector.

1979, 1989, deux textes, deux mains, l'heure est la même.

c'est la dernière, l'heure de l'étoile, pomme d'en haut. Ceci est méditation sur la dernière heure. L'heure merveilleuse et impensable, l'heure vers laquelle nous allons comme vers la vérité. Ma vérité, notre vérité, cette étrangère, cette étrangeté dont le visage nous est promis à voir, a la fin. Et entretemps, toujours cette urgence: faire résonner dans notre siècle l'écho de cette voix venue des origines" H.C.¹⁰

Una escritura que, al decir y al hacer de Cixous, superó los movimientos paradójales de las pasiones, de las dolorosas uniones de los contrarios, del miedo y el coraje, de la locura y la sabiduría, de la falta y la plenitud, de la sed y el agua. Que llegó a lo esencial en la pluralidad. La verdad en lo infinitesimal. Una mujer, **elle-je – personne**, que es a su vez las muchas formas de encarnación de la escritura a través de la cual se puede hacer explotar el jugo de la vida, el perfume, la música, el sabor de las cosas, el gozo del cuerpo y la fascinación de la palabra.

El texto, este texto de Cixous, va más allá, hasta tocar el corazón vivo de las rosas que es según ella, la manera-mujer de trabajar... *toucher le coeur vivant des choses, être touchée,... apprendre à se laisser donner par les choses ce qu'elles sont au plus vivant d'elles memes*¹¹.

Hasta lograr esa palabra-mirada que tenga la fuerza de una ventana para mirar afuera con los ojos inmóviles quietos pacientes muy abiertos, enmarcados en el marco de madera, ojos de ventana. Ojos ni de afuera ni de adentro, sino exactamente en el trayecto. Una mirada que mira sin saber que en el mirar, en el misterio de esa palabra inaugural e inocente, está contenido el secreto que nunca se podrá poseer, sólo habitar e imperfectamente traducir, como el huevo habita la gallina que no sabe que lo lleva, y que no debe jamás saber pues allí donde la **gallina lengua** descubra que cobija el huevo, dejaría de ser en la

10. *op.cit.* portada.

11. *op. cit.* Pág. 107

inefabilidad de su misterio.

Así lo ha aprendido Cixous, y así se expande, nos expande y multiplica en el libro en un espacio límite, limítrofe y umbral, incluyendo entre los dos textos, un pequeño texto en cursiva que se puede pensar conclusivo del primero, pero que al no aparecer traducido al inglés nos deja la libertad de pensarlo a nuestro modo.

Cixous rinde, afirmamos, a través de un femenino y doméstico gesto: el de pelar, quitar la cáscara de *l'orange-pomme*, un poético homenaje a la lectura compartida de las mujeres. Mientras pela con tiernos y envolventes tajos el nombre de la Lispector, va quitando la cáscara-máscara que opaca la esencialidad de la palabra para dejar que la fuente venga a la luz, para que ad-venga la escritura- mujer (el fruto y la semilla) que atesora en su interior el múltiple jugo nutricional de la realidad.

*Lire femme? Ecoutez: Clarice Lispector. Clarice arrive
premièrement comme ceci; en nous sautant dessus, au
devant de nous, flèche, vit vole, panthère et se pose. La
couleur de son nom en mouvement est évidemment
lispectorange: une orange légèrement pourprée peau de
clémentine. Mais si l'on prend son nom dans les mains
délicates et si on le déplie et le dépluche en suivant
attentivement les indications des gousses, selon sa nature
intime, il y a là des dizaines de petits cristaux efflorescents,
qui se réfléchissent ensemble dans toutes les langues où
passent les femmes. Claricelispector. Clar. Ricelis. Celis, Lisp.
Clasp. Clarisp. Clarilisp. – Clar – Spec – Tor – Lis – Icelis –
Isp – Larice – Ricepector – clarispector – claror – listor – rire-
clarire – respect – rispect – clarispect – Ice – Clarici – O
Clarice tu es toi même les voix de la lumière, l'iris, le regard,
l'éclair, l'éclaris orange autour de notre fenêtre.*

Itinerario de Teseo: de Gide a Cortázar

Margarita Ferrari

Universidad Nacional de Salta

A lo largo de los siglos y de las maneras más diversas, la mitología clásica no ha dejado de atraer al hombre de Occidente; es un componente esencial en la admirable cultura que los clásicos nos han legado. Prueba de ello es la vigorosa perennidad del mito, en particular durante el siglo XX, época de grandes convulsiones y dolorosas contiendas, deshumanizada y tecnificada en extremo, en que la magnificencia extra-cotidiana del mito y su poesía primigenia, se prestan admirablemente a la exposición de ideas universales y a conmover.

El mito de Teseo, vencedor del Minotauro, ha sido recreado en la pluma de ilustres escritores, desde Borges a Kazantzakí, pasando por Gide, Cortázar y otros. En el caso de los autores que nos ocupan, el mito es enfocado desde dos ángulos diametralmente opuestos, lo que hace mucho más fecundo este cotejo.

Respecto de la cronología de las obras y de su ubicación en la producción de ambos autores, tiene lugar una curiosa circunstancia: Los reyes, poema dramático publicado en 1939, es la primera obra que Julio Cortázar firma con su nombre. El Teseo de Gide, por el contrario, es su último libro importante, el "canto del cisne" como lo denomina la crítica. Así, mientras Cortázar con Los reyes inaugura su trayectoria de escritor, Gide, con su Teseo, corona su vasta obra literaria.

Ambos escritores discrepan además en su apreciación del mito. Si bien Cortázar afirma que siempre gustó de la literatura y de la mitología griegas, *Los reyes* es la única de sus obras basada en un mito clásico. En la producción de Gide, por el contrario, el mito greco-latino ocupa un lugar de privilegio, desde *Le traité du Narcisse* de 1891, hasta *Thésée* de 1946, pasando por *Philoctète*, *Le Prométhée mal enchaîné*, *Oedipe*, *Perséphone*.

Pero la diferencia más llamativa entre las dos obras es, indudablemente, la relación autor-protagonista. Es evidente la identificación de Gide con Teseo. Precisamente en este aspecto, algunos críticos consideran que esta obra inaugura el género de "memorias apócrifas" que iba a desarrollarse tanto en Francia como en el extranjero.

En el poema dramático de Cortázar también se opera una identificación, sólo que aquí el autor no se identifica con el héroe sino con el monstruo. El mito clásico es resignificado desde el revés de la trama, "l'envers de la tapisserie" como decía Balzac.

El Teseo de Gide es un "récit", un relato en prosa, madurado durante años, pulido en tiempos de guerra, en su retiro de Argel. Es una especie de recapitulación biográfica, y al mismo tiempo un testamento espiritual. Gide quiere, en esta fábula, resumir su trayectoria vital y el sentido de la misma. Antes de abandonar esta tierra, se empeña —a través de Teseo— en trazar el retrato de sí mismo y establecer el balance de su vida.

Naturalmente que estamos muy lejos del Teseo de la tradición que extermina monstruos y destroza corazones femeninos a lo largo del Ática. En manos de Gide, Teseo se vuelve el arquitecto de una civilización en la que sólo el hombre cuenta, en la que los dioses han perdido su espacio y en la que la salvación no es únicamente individual sino colectiva. Es fácil, en el texto, reconocer en esos monstruos que hay que suprimir de la tierra, los prejuicios y las supersticiones que ofuscan el pensamiento, coartan la libertad y que Gide siempre combatió. Justamente célebres son las modificaciones que el escritor introduce en el relato mitológico: los arregios finales, la esmerada preparación en lo que atañe a las velas negras, a la búsqueda de las armas de Poseidón, al error de Pasifae, todo ello en una prosa diáfana y armoniosa que confirma el

reconocimiento de la crítica: ésta celebra en Gide al “grand maître de la prose française”. Llamativa es también su concepción del laberinto. Éste no había sido construido para que no se pudiera salir de él, sino por el contrario, para que quien estuviera en él no deseara salir nunca más. Dédalo, además de haber imaginado los intrincados corredores, había introducido humaredas de perfumadas plantas seminarcóticas que retenían a los jóvenes allí enviados. En esta perspectiva, el laberinto propiciaba una suerte de misticismo, una elevación espiritual. Así lo experimentó Ícaro y sabemos cómo fracasó en su intento.

Gide propone a Teseo como un paradigma y reitera los imperativos diseminados a lo largo de su obra: permanecer libre, superar los acontecimientos, no apegarse a las cosas, seguir el propio instinto, satisfacer los deseos, practicar un hedonismo radical, tener fe en el hombre y desconfiar de las trampas de la religión y de los misterios.

La evocación de la trayectoria de Teseo se desarrolla a lo largo de doce etapas, tomando como modelo los doce cantos de la epopeya antigua y exponiendo en cada uno de ellos una hazaña o una enseñanza. Así, la necesidad del esfuerzo: Egeo, su padre, le enseña que lo grande y duradero sólo se obtiene mediante el esfuerzo; la muerte del padre, imprescindible para que el hijo se lance a la aventura; la búsqueda del triunfo en las hazañas para descollar; el elogio de la astucia; la prueba del deseo de la mujer; el amor como homenaje al misterio de la encarnación (Pasífae); la pesada carga de la mujer enamorada, Ariadna, quien se diría que le entrega el hilo no tanto para ayudarlo sino para atarlo y retenerlo a su lado. Las lecciones de Dédalo, sabio y mago, constructor del laberinto; los consejos de Ícaro, o más bien los de su fantasma ya que él ha muerto tratando de alcanzar las místicas alturas.

Pero es en la escena del encuentro entre el héroe y el Minotauro donde el enfoque de Gide difiere totalmente del mito clásico: Teseo, tan próximo al propio autor, casi sucumbe ante la seductora belleza del Minotauro a quien encuentra adormecido en un jardín. No obstante, sobreponiéndose a esa intensa atracción logra atacarlo aunque la muerte del monstruo sea muy diversa de la que el mito nos ofrece: Teseo da muerte al Minotauro en un voluptuoso abrazo en el que experimenta mucho más placer que en las caricias que Ariadna le prodiga.

Hay asimismo en el texto, un elogio de la pederastia que en Grecia era una institución y que es lo que permite el rapto de Fedra haciéndola pasar por su hermano Glauco. Se trata de un pasaje recorrido por esa finísima ironía, tan típica de Gide.

Teseo –como el propio autor– se pone a prueba constantemente, se autodesafía, se renueva sin pausa, sin detenerse ante nada. El abandono de Ariadna en una isla, la muerte de su padre Egeo por un descuido que se adivina intencional, lo dejan indiferente. Mediante sus actos más representativos, aspira a proyectarse al plano de lo universal y de lo eterno:

“Chacun de nous dont l’âme, lors de la suprême pesée, ne sera pas jugée trop légère, ne vit pas simplement sa vie. Dans le temps, sur un plan humain, il se développe, accomplit son destin, puis meurt. Mai le temps même n’existe pas sur un autre plan, le vrai, l’éternel, où chaque geste représentatif, selon sa signification particulière s’inscrit”.

De hecho, los actos de Teseo, en tanto que fundador, son perdurables. Ha fundado nada menos que Atenas, de la que nos dice con orgullo:

“Dernère moi je laisse la cité d’Athènes. Plus encore que ma femme et mon fils je l’ai chérie. J’ai fait ma ville. Après moi saura l’habiter immortellement ma pensée”.

El símbolo es transparente: también Gide ha fundado con su obra un monumento Imperecedero, en el que su pensamiento vivirá por siempre.

El texto alcanza su momento más intenso en el último episodio en el que se enfrentan Teseo y Edipo. El primero, que encarna la adhesión a lo terreno, la praxis, la política, la mundanidad, y el segundo, de trágica estatura, ciego, pero atisbando el más allá, avizorando lo invisible. Así como Teseo ha vencido todos los obstáculos, Edipo ha sobrepasado todas las desdichas. Edipo explica a Teseo el significado profundo de su grito al arrancarse los ojos:

"Oh, obscurité, ma lumière! Ce cri signifiait que l'obscurité s'éclairait soudainement pour moi d'une lumière sumaturelle, illuminant le monde des âmes... Et tandis que le firmament azuré se couvrait devant moi de ténèbres, mon ciel intérieur, au moment même s'étoilait".

Edipo se refiere luego al sufrimiento que redime y a la felicidad sobrenatural de la que ahora goza y que lo recompensa de todos los males que ha padecido. Pero aún comprendiendo la grandeza de Edipo, Teseo no comparte su certeza en un más allá: vuelve a afirmar su adhesión a la tierra y su confianza en el hombre. Aquí, el admirable final:

"C'est consentant que j'approche de la mort solitaire. J'ai goûté les biens de la terre. Il m'est doux de penser qu'après moi, grâce à moi, les hommes se reconnaîtront plus heureux, meilleurs et plus libres. Pour le bien de l'humanité future, j'ai fait mon oeuvre. J'ai vécu".

El texto de Cortázar recrea totalmente el mito clásico. En una entrevista realizada en Madrid en 1977, el escritor afirma que, si bien siempre le interesaron la mitología y la literatura griegas, nunca había pensado en abordar un trabajo sobre el tema. Y bien, según su propio relato, regresando un día a su casa en uno de esos maltrechos colectivos porteños, tuvo de pronto la idea de una presencia mitológica, primeramente imprecisa, pero que pronto se concretó en la imagen del Minotauro de Creta. Pensó en los arquetipos de Jung e imaginó que la memoria arcaica de un remoto antepasado, quizá griego, le sugería una historia de aquella época muy lejana. Sólo que él vio –acota Cortázar– el mito al revés, lo percibió desde el revés de la trama. Ni bien llegó a su casa se puso a escribir febrilmente y en dos o tres días compuso la obra a la que denominó "poema dramático". Los reyes se compone de diálogos entre Minos, Ariadna, Teseo y el Minotauro. Ya desde el plural del título advertimos la discrepancia en el enfoque del mito. Cortázar pone el acento sobre la clase dominante, que

detenta la fuerza y el poder, y que, llegado el caso, apela a la represión. Gide, por el contrario, centra su relato en Teseo como individuo, como arquetipo del héroe.

Para Cortázar, Teseo es el héroe standard, sin imaginación, respetuoso de las convenciones, carente de escrúpulos, dispuesto a todo con tal de alcanzar el poder. Coincide con Minos en lenguaje y pensamiento: ambos consideran al Minotauro como un ser “insaciable, pérfido, hambriento, furioso”. Minos teme que socave su poder. Lo ha encerrado porque “quería tronchar su cetro”.

Ariadna, en cambio, lo ama. Antes de su encierro lo admiraba errando solitario por el palacio, siempre callado, triste, manso. Hace responsable a Minos, su padre, de la ferocidad del monstruo:

“Tú mismo ¿qué ves del día sino la noche, el miedo, el Minotauro que has tejido con las telas del insomnio? ¿Quién lo tornó feroz? Tus sueños. ¿Quién le trajo la primera gavilla de muchachos y doncellas, arrancados a Atenas por el terror y el prestigio? Él es tu obra furtiva, como la sombra del árbol es un resto de su nocturno espanto” (p. 21).

En la entrevista mencionada, Cortázar se muestra ocurrente al explicar que Teseo es un poco el “gángster” de Minos, que le hace el juego al rey, y que está dispuesto a suprimir al monstruo con el procedimiento “de un perfecto fascista”: llegar con su espada y darle muerte sin vacilar. ¿Y por qué tanta saña con el Minotauro? Porque él encarna al rebelde, al hombre libre que no acepta las convenciones o que las subvierte. Es, en definitiva, el ser diferente, el artista, o más exactamente, el poeta. A la sociedad, al sistema, le molesta puesto que es un peligro para el orden establecido y por eso lo encierra en prisiones, en clínicas psiquiátricas, otros tantos laberintos.

¿Y cuál es entonces el secreto del texto? Es que el Minotauro es un ser inocente y apacible, es “el señor de los juegos” que vive en armonía con sus rehenes felices y con ellos se recrea y danza al son de la cítara. Otra discrepancia con el mito clásico está en el hecho de que ya desde el primer diálogo sabemos que Ariadna está enamorada del Minotauro, su hermano. Teseo llega desde Atenas

para matar al monstruo y Ariadna le entrega el hilo con el que no se perderá en el laberinto. En la versión de Cortázar Ariadna confía en que el Minotauro vencerá a Teseo y logrará salir del laberinto para reunirse con ella. Se trata de una versión heterodoxa del mito tradicional y, según el propio autor, causó cierto escándalo en los medios académicos.

La modalidad escritural es también insólita. Cortázar utiliza aquí un lenguaje que, en su opinión, procede probablemente de alguien que no es él. Se trata de un estilo suntuoso, solemne, muy refinado, en el que las palabras “cantan y danzan”, una mezcla de Valéry y de Saint-John Perse, acota el escritor.

De acuerdo a sus declaraciones, *Los reyes* es una obra con la que Cortázar estaba muy encariñado y contento de haberla escrito, pero que nada o casi nada tiene que ver con su producción posterior. No obstante, dos componentes de *Los reyes* perduran en sus escritos de la madurez: por una parte, el descubrimiento de la otra cara de las cosas, su trama secreta, su perfil oculto. Por otra, la atracción del laberinto, esa fascinación que lo llevó, siendo niño, a construir pequeños laberintos en el jardín de su casa.

Recordemos para concluir el carácter iniciático que, desde tiempos remotos, posee el recorrido del laberinto. Su centro será reservado a aquél que, a través de las pruebas de iniciación, se muestre digno de acceder a la misteriosa revelación, al enigma del centro.

Por otra parte, el laberinto conduce también al interior de sí mismo, hacia una suerte de santuario oculto, en el cual alienta lo más misterioso de la persona humana. Cada uno de nosotros tiene su propio laberinto. Así lo comprende Ariadna y lo expresa poéticamente:

*“Nadie sabe qué mundo multiforme o qué multiplicada
muerte llenan el laberinto. Tú tienes el tuyo, poblado de
desoladas agonías. El pueblo lo imagina concilio de
divinidades de la tierra, acceso al abismo sin orillas. Mi
laberinto es claro y desolado, con un sol frío y jardines
centrales donde pájaros sin voz sobrevuelan la imagen de*

mi hermano dormido junto a un plinto" (p. 21).

Basándose en la inagotable fuente de un antiguo mito ambos autores se adentran en laberintos muy distintos: el Teseo de Gide, superando las pruebas, alcanza el centro y da muerte al Minotauro. Regresa victorioso, fortificado, dispuesto a emprender nuevas proezas.

En Cortázar, el Minotauro, ya instalado en el centro, en el corazón del laberinto, nos revela, más allá de su muerte, la permanencia de la poesía y la arcana belleza de lo singular.

Bibliografía

Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain. Dictionnaire des Symboles. Paris: Ed. Robert Laffont-Jupiter, 1969.

Cortázar, Julio. Los reyes. Gulab y Aldabahor. Buenos Aires, 1949.

Entrevista a Julio Cortázar por Joaquín Soler Serrano. Videoteca de la memoria literaria. Serie "A fondo".

Gide, André. Paludes y Teseo. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1951.

Kerenyl, Karl. La mitología dei Greci. Roma: Astrolabio, 1952.

La nouvelle Revue Française: Hommage à André Gide. Paris, 1951.

Martin, Claude. Gide. Paris: Ed. Seuil, 1963.

**La traducción del nombre
"Petronio Arbiter" en Vidas
Imaginarias de Marcel Schwob**

María Beatriz Cóceres, Liliana Chávez

Universidad Nacional del Litoral

Nuestra ponencia se inscribe dentro de un proyecto de investigación mayor que surge en el "Centro de Estudios Comparados" de la Facultad de Formación Docente en Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral, denominado "La literatura en el Nivel Polimodal: aportes teóricos, metodológicos y didácticos desde el marco de los estudios comparados", dirigido por las Profesoras Adriana Crolla y Analía Gerbaudo.

Teniendo en cuenta que uno de los ejes vertebradores de dicho proyecto es la traducción, nuestro trabajo se desarrollará desde esta óptica. Lo primero que necesitamos dilucidar es qué entendemos por traducción en este trabajo; para ello recurrimos al concepto formulado por Romano Sued, según el cual la traducción consiste en un *"entrecruzamiento y fundación de prácticas discursivas"* (1998:13). Es decir que el pasaje de un texto desde un dispositivo de entrada a uno de llegada configuraría un espacio de tensión entre lenguas, literaturas y culturas donde se contactan, intercambian, incluyen e hibridan discursos. En este sentido nuestra hipótesis sostiene que la traducción del nombre "Petronio Arbiter" crea un espacio de tensión que desacraliza el mito de verdad de la historiografía.

El nombre "Petronio" señala metonímicamente el lugar donde se cristaliza la operación de traslado, desde un dispositivo de entrada múltiple que incluye

en forma explícita *Vidas Paralelas* de Plutarco, *Los Anales* de Tácito y *El Satiricón* de Petronio a uno de llegada, el texto de Marcel Schwob. Allí es donde se hace legible el pasaje de algunos elementos de la historiografía a la literatura, de una novela a un relato corto, de una lectura del mundo clásico a una recreación textual en otras coordenadas témporo espaciales.

El texto que nos ocupa se enmarca en una colección de relatos denominada *Vidas imaginarias* que paradigmáticamente evoca al título del texto de Plutarco *Vidas Paralelas*. El sustantivo “*vidas*”, de ambos títulos, hace referencia a una galería de personajes reconocibles históricamente. El adjetivo calificativo, en el caso de Plutarco, “*paralelas*” alude a la estructura de su texto: comparación por las similitudes biográficas de un personaje griego y uno latino (Demóstenes - Cicerón y Alejandro- César, por citar los más conocidos). En cambio, el término “*imaginarias*” del texto de Schwob se vincularía a dos ideas: imaginación e imaginarios. Bronislaw Baczko dice: “*Aunque más no fuera por su pasado tan antiguo, los dos términos poseen una notoria y hasta fatal polisemia*” (1984: 27). Es decir, la imaginación ligada a la facultad creadora individual, a lo ficticio e irreal, a los sueños; y el imaginario como un conjunto de imágenes colectivas (mitos, creencias y modelos) que se producen, reproducen y regulan la vida social.

Estas acepciones coexisten en el texto de Schwob por ser el producto de la emisión de una fuente de lenguaje ficticia (Reisz de Rivarola, 1989) y por la apropiación de prototipos del imaginario colectivo: “*Empédocles, dios supuesto*”, “*Erostrato, incendiario*”, “*Clodia, matrona impúdica*”, “*Frate Dolcino, hereje*”, “*Petronio, novelista*”, etc.

Desde el título *Vidas imaginarias* se procede a un movimiento de filiación/liquidación del texto de Plutarco y, por extensión, del discurso historiográfico. La filiación se produce por el sustantivo “*vidas*” en tanto que se refiere a biografías; y la liquidación por el adjetivo “*imaginarias*”, que enfatiza la particularidad de las vidas relatadas. Asimismo, los títulos de cada uno de los relatos se estructura a manera de especificación y no de comparación. En el Prefacio de *Vidas imaginarias* puede leerse:

“La ciencia de la historia nos sume en la incertidumbre acerca

de los individuos. No nos los muestra sino en los momentos que empalmaron con las acciones generales (...) El arte es lo contrario de las ideas generales, describe sólo lo individual, no desea sino lo único. No clasifica, desclasifica” (Schwob, 1980: 7).

El relato, objeto de nuestro análisis, es “Petronio, el novelista”. El nombre propio hace referencia al principio de clasificación con el cual la historia literaria ha adjudicado la autoría del texto denominado *P. A. Satiricon libri*, conocido popularmente como *El Satiricón*. La génesis misma del texto resulta dudosa y hasta novelesca porque durante mucho tiempo sólo se conoció su título y numerosos eruditos lo consideraron perdido. Si bien durante el período clásico el texto fue mencionado por Tácito y Quintiliano y posteriormente en el Siglo XII por el obispo de Chartres no se sabe si tuvieron acceso directo al texto. Por este motivo se ~~desató tal~~ escándalo y tanta polémica cuando en 1664 apareció la primera edición del francés Pierre Petit. En un primer momento, lo acusaron de haberla falsificado. Petit explicó haber encontrado algunos fragmentos del manuscrito en Dalmacia, durante un viaje, e invertido años en su traducción. Finalmente se admitió la autenticidad de dicho manuscrito, pero se planteó el problema de quién sería su autor, ya que sólo figuraban las iniciales.

Teniendo en cuenta la fecha estimativa de su redacción se llevó a cabo una tarea de descarte. En ese entonces había doce Petronios. Su número se redujo un poco a causa del calificativo *Arbiter*. De éstos quedaban sólo dos: Cayo Petronio Turpiliano, del que habla Tácito en sus escritos y un poeta llamado Tito Petronio *Arbiter*, natural de Marsella, que vivió en tiempos de Nerón y Domiciano. (León Ignacio, 1987: 7-19).

Esta problemática nos lleva a analizar la tematización del nombre “Petronio” en el texto de Schwob que presenta dos grados de complejidad. Para dicho análisis se tendrán en cuenta dos procesos discursivos: sincrisis y anacrisis. Estos términos son utilizados por Julia Kristeva. Sincrisis se refiere a la confrontación de diferentes discursos sobre un mismo tema y anacrisis a la provocación de una palabra por otra palabra (1981: 213).

El primer grado de tematización se hace legible discursivamente por procesos de anacrisis, que se disparan paratextualmente con el nombre del relato "Petronio". A partir de dicho nombre se van construyendo cadenas léxicas vinculadas a diversos episodios de *El Satiricón*:

* *Banquete de Trimalción*: "saltimbanquis", "cerditos amaestrados", "aros de fuego", "platería", "arquitectura de las vituallas", "ánforas", "cajitas de marfil", "perfumes ardientes", "aguamaniles", "pájaros de África", "monjes de Egipto", "postres", "rapsodas" (Schwob, 1980: 40-41).

* *Deambular de los personajes*: "libertos", "sestercios", "gladiadores", "taberneros", "rameras advenedizas", "esclavos", "lacayos lascivos", "baños", "celdas", "puertas de la ciudad", "hosterías", "camastros grasientos", "caminos" (Schwob 40-42).

Las marcas denotativas constantes de estas cadenas léxicas juegan con el imaginario colectivo y producen como efecto de lectura la identificación del nombre de "Petronio", autor de *El Satiricón*, con un sujeto de enunciado del texto de Schwob. La biografía de este sujeto constituye un acercamiento a la matriz discursiva de *El Satiricón* por los lexemas generados mediante la operación de anacrisis. Éstos configuran los lugares de entrada de la traducción del texto clásico al de Schwob. Este primer grado de tematización impugna el principio de verificabilidad de correspondencia entre referencia y referente ante la imposibilidad de encontrar un sujeto empírico datable históricamente. Lo único que puede encontrarse es la atribución de una obra a un nombre a partir de la lectura que se hace del título de los primeros manuscritos *P.A Satiricon Libri*. En este sentido, el nombre de autor forma parte del espacio paratextual del título, constituyéndose desde sus orígenes como sujeto de enunciado.

El segundo grado de tematización se actualiza por procesos de sincrisis en donde se hace legible el posicionamiento que el sujeto de enunciación del relato de Schwob adopta frente a la Crítica e Historia Literaria que había ya

considerado como objeto de análisis la relación de atribución (Foucault: 1984: 87) entre "Petronio" y *El Satiricón*.

"Tácito refiere mentirosamente que Petronio fue árbitro de la elegancia en la corte de Nerón y que Tigelino, celoso, le hizo enviar la orden de muerte" (Schwob, 1980: 42).

La versión de *Los Anales* de Tácito que, ingresa por estilo indirecto al texto de Schwob, hace legible una recuperación e impugnación de distintos puntos de vista. En este caso, la sincrisis opera por el índice de modalidad "*mentirosamente*". Este lexema neutraliza, por vía indirecta, la idea de valor de verdad de la historiografía positivista que utilizó como fuente de sus análisis los escritos de Tácito. Vale decir, impugnando la correspondencia entre referente y referencia de los escritos de Tácito, se impugna toda la tradición que se basó en él.

"Se dice que cuando acabó los dieciséis libros de su invención mandó a llamar a Siro para leerse los y que el esclavo reía y gritaba muy fuerte golpeando sus manos" (Schwob, 1980: 42).

El agente no expresado de esta oración de impersonalidad semántica, podría ser llenado por el imaginario social construido por la Historia y la Crítica Literaria en torno al nombre "Petronio Arbitr". La impersonalidad implica que el sujeto de enunciación no se hace cargo de lo enunciado, lo cual provoca como efecto de lectura en el receptor, la duda, vale decir, la posible existencia de otros puntos de vista, la sincrisis.

"Petronio no se desvaneció delicadamente en una bañera de mármol, murmurando versitos lascivos. Huyó con Siro y terminó su vida recorriendo los caminos". (Schwob, 1980: 42)

El adverbio de negación de este enunciado asertivo constituye una respuesta a

versiones anteriores que afirman lo contrario. El efecto de lectura de por lo menos dos puntos de vista sobre un mismo tema, en este caso sobre la muerte del sujeto de enunciado "autor", se textualiza en el eje negación/ afirmación que opera la sincrisis.

Estas ideas contrapuestas, generadas por la multiinscripción en el texto de Schwob de matrices textuales diferentes, terminan por transformar el nombre "Petronio" en un lugar vacío. El sujeto de enunciación del relato que nos ocupa introduce mediante la nominalización una doble referencia - el sujeto de enunciado "Petronio" texto y el sujeto de enunciado "Petronio" personaje del texto de Schwob- que produce la saturación y quiebre del sistema de referencialidades. En efecto, se produce un nuevo desplazamiento del nombre desde la posición de autor que la Crítica atribuye a Petronio a otros lugares en donde se constituye en objeto de una tematización de primer y segundo grado.

Desde la Historia Literaria, "Petronio" no posee una referencia unívoca. Lo que el texto de Schwob hace es traducir esa ambigüedad, presente metonímicamente en el título del texto de Petronio por procesos discursivos de sincrisis y anacrisis. En el texto de Schwob se efectúa una traducción del discurso historiográfico y literario que se emparenta con las teorías canibalísticas y antropofágicas de la cultura (Oswald de Andrade) y con las teorías de la hibridación en donde se produciría la mismidad en la diferencia o la igualdad en la diversidad postulada por Darcy Ribeiro (Romano Sued, 1998:18). De esta manera, la traducción del nombre "Petronio Arbitrator" produce la desestabilización de la "objetividad" del sistema de referencialidades del discurso historiográfico. El texto de Schwob desacraliza el mito de verdad que ha caracterizado a la historiografía positivista.

Bibliografía

- Baczko, B.: *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1984.
- Foucault, M: "¿Qué es un autor?" en *Conjetural* Revista Psicoanalítica, Buenos Aires, 1984. Trad. H. Savino.
- Kristeva, J.: *Semiótica 1*, Madrid, Fundamentos, 1981
- Petronio: *Satiricón*, Barcelona, Ediciones29, 1987. Trad. y Prólogo de Jacinto León Ignacio.
- Plutarco: *Vidas paralelas*, Madrid, Edaf, 1970. Trad. R. Romanillos.
- Reisz de rivarola, S.: *Teoría y Análisis del texto literario*, Buenos Aires. Hachette, 1989.
- Romano sued, S.: *La Escritura en la Diáspora*, Córdoba, Narvaja Editor, 1998.
- Schwob, M.: *Vidas Imaginarias*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980. Trad. J. Pérez Millán.
- Tácito: "Anales" en *Historiadores Latinos*, Edaf, 1970. Trad. F. Navarro.

Ecos de Ronsard en Antonio Machado

Florencia M. Ferrer de Álvarez

Universidad Nacional de Córdoba

En el campo de los estudios de literatura comparada, el texto de Gérard Genette, *Palimpsestos*, aparece como un referente ineludible a la hora de describir los posibles tipos de relaciones transtextuales. En este libro, precisamente, el autor define a la intertextualidad como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir... como la presencia efectiva de un texto en otro”.¹ Una de las formas menos explícita y menos literal de esta presencia es la **alusión**, es decir, “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones”.²

En el caso de los dos autores que nos ocupan, Ronsard y Machado, este tipo de relación intertextual es el que más frecuentemente puede encontrarse. El propósito de este trabajo será precisamente “rastrear” en la obra poética de Machado las alusiones a la obra de Ronsard que, a manera de ecos del pasado, se filtrarán de una manera más o menos perceptible

1. Gérard Genette, *Palimpsestos*, ed. Taurus, Madrid, 1989

2. *Ibid.*

Dos poetas, dos épocas, las mismas rosas

Pierre de Ronsard (1524–1585), el “príncipe de los poetas”, como lo llamaban sus contemporáneos, es considerado el más grande poeta de su tiempo, no sólo por la renovación que traerá a la lengua y la literatura francesas, sino también por la riqueza y variedad de su obra y porque, heredero de una gran tradición de poesía amorosa, supo darle acentos propios y nuevos al gran tema del amor, que en su obra aparece casi siempre en relación con otras preocupaciones constantes del autor, como lo son la juventud, la comprobación del paso del tiempo y, como consecuencia, la incitación a gozar de la vida y del momento presente. El sentimiento del amor va a estar ligado casi siempre a la experiencia de la Naturaleza, y va a resumirse, a lo largo de su obra poética, en la figura de la rosa, como símbolo permanente de juventud, belleza y entrega amorosa; que, en distintos poemas y con distintos matices de significación, terminará por convertirse en síntesis de un “arte de amar” y un “arte de vivir” basados fundamentalmente en la transformación de la realidad por medio de la búsqueda estética y el trabajo con el lenguaje.

Tres siglos después, Antonio Machado (1875–1939) se erigirá, a su vez, en el más grande poeta de su generación. De comienzos modernistas, se lo incluirá tardíamente en la llamada “generación del ‘98” española con la aparición de su libro *Campos de Castilla* en 1912, libro en el que profundizará y extenderá la vena de reflexión y “ensimismamiento” en la problemática esencial española; reflexión que aparecía ya esbozada en los primeros libros de poesía de Machado, pero que a partir de allí cobrará más fuerza e importancia fundamental. Su concepción de la poesía como “palabra esencial en el tiempo” no lo hará descuidar el trabajo estético de la lengua, sino, por el contrario, llevar hasta el extremo el cuidado en la elección y embellecimiento de la palabra poética.

¿Cómo descubre Machado a Ronsard? No lo sabemos; sí podemos especular que posiblemente haya sido en uno de los dos viajes, breves pero fecundos, que realizó a París en 1899 (donde conoce personalmente a Moreás y toma contacto con la poesía simbolista) y 1902, en que conoce personalmente a Rubén Darío. En 1907 obtiene una cátedra de lengua francesa en Sorla, que

ejercerá durante cinco años, para luego trasladarse a Baeza. Podemos presumir entonces, que en esta tarea haya leído y estudiado al poeta francés, cuya influencia en su obra, si bien no es tan importante como la de Verlaine, señalada por varios críticos, sí es posible percibir y analizar.³

Pero si bien no sabemos cómo entra Machado en contacto con la obra de Ronsard, sí podemos saber, porque lo dice él expresamente, cómo esa obra lo ha conmovido e influenciado. Precisamente, el libro que mencionamos anteriormente, *Campos de Castilla*, publicado en 1912, se abre con un famoso poema, "Retrato" ("Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla ...") en el que la crítica ha visto, no sólo su "autobiografía" poética, sino también una definición de su estética y su pensamiento. Precisamente en ese poema, dice Machado:

*"Adoro la hermosura, y en la moderna estética
corté las viejas rosas de huerto de Ronsard".⁴*

Un primer punto de contacto entre ambos poetas va a ser, pues, el amor por la belleza, y el trabajo estético del lenguaje, su consecuencia; del mismo modo, Machado va a tomar del poeta francés esta imagen poética de la rosa y va a trasladar a su propia obra este símbolo de vida, juventud y pasión amorosa.⁵

El motivo de la rosa va a aparecer en numerosas composiciones poéticas de Machado, sobre todo en sus primeros libros, con distintos matices de significación, y prácticamente todas las veces a manera de alusión, en términos de Genette, o de ecos de la obra del poeta francés que resuenan en

3. Joaquín Marco, en su estudio "La poesía hasta 1936", remarca la influencia evidente de Paul Verlaine, y más adelante va a considerar a Machado como un poeta "veteado de influencias francesas; Ronsard especialmente", sin describir de qué manera se manifiesta esta influencia.

4. Antonio Machado, *Poesías completas*, p. 77

5. Por otra parte, Machado va a utilizar prácticamente la misma imagen en un poema dedicado "Al Maestro Rubén Darfo", de quien dice que "... ha cortado / las rosas de Ronsard en los jardines / de Francia .. " Si tenemos en cuenta el afecto y la admiración que sentía por el poeta nicaragüense, no podemos menos que encontrar en esta común admiración por el francés otro lazo de unión.

nuestros oídos al ir desgranando la poesía de Machado.

Así como Ronsard, en su famosa oda "*Mignonne, allons voir si la rose*" mezcla el lenguaje amoroso con la descripción de la naturaleza, para así establecer una comparación entre la rosa y la mujer amada, Machado tomará, en varias ocasiones, el motivo de la rosa como representación viva de la juventud y belleza femenina. Así por ejemplo, en el poema X de *Soledades*, se dirige, como Ronsard, a su amada, para anunciarle la llegada de la Primavera, que "viene a encender las rosas / rojas de tus rosales",⁶ uniendo estrechamente, a la manera del francés, la imagen de la mujer a la de la rosa en su esplendor. De igual modo, en la "Elegía de un madrigal", un poeta se esfuerza, inútilmente, en recordar los cabellos rubios de su amada, hasta que

*"... al aspirar un día
aromas de una rosa que en el rosal se abría,
brotó como una llama la luz de los cabellos
que él en sus madrigales llamaba rubias olas".⁷*

La imagen de la mujer amada que surge de la rosa en floración remite a la rosa recién abierta de la oda de Ronsard, sobre todo porque es en ésta que la mujer se va a ver reflejada.

Así como el poeta francés llora a su joven amada a través del huerto para contemplar la rosa, Machado pintará también un ambiente bucólico para contar al amor que pasa, en el que

*exhalarán su fresco perfume los rosales
bajo la paz en sombra del tibio huerto en flor".⁸*

El tema del amor estará, en Machado, estrechamente ligado al de la rosa,

6. Antonio Machado, *Poesías completas*, p. 30.

7. Antonio Machado, *Poesías completas*, p.54.

8. Antonio Machado, *Poesías completas*, p.37.

*"Todos los rosales
daban sus aromas,
todos los amores
amor entreabría".⁹*

pero también, con indudable acento de Ronsard, aparecerá el tema del paso del tiempo. Si en la oda *"Mignonne ..."*, Ronsard constata la ineludible fugacidad de la vida en la imagen de la rosa deshojándose, en varios poemas de Machado la figura de la rosa aparece ligada a la infancia y juventud perdidas. Así por ejemplo, en el poema XXXIV de *Soledades*, se establece un diálogo entre el poeta y una mañana de primavera, en el que se deja constancia de la pérdida de las ilusiones juveniles:

*¿Perfuman aún mis rosas la aiba frente
del hada de tu sueño adamantino?
Respondí a la mañana:
Sólo tienen cristal los sueños míos".¹⁰*

La constatación del paso del tiempo se reiterará en otros poemas, como el conocido *"Era una mañana y abril sonreía"*, en el que la interrogación retórica *"¿Dónde están los huertos floridos de rosas?"* esperará, inútilmente, una respuesta, porque la alegría ya ha pasado por la puerta del poeta, y *"dos veces no pasa".¹¹*

Así como la rosa de Ronsard, en poco tiempo, se ha deshojado y ha perdido su belleza, el poeta español deja constancia de la pérdida de la juventud y de las ilusiones:

*"No tengo rosas; flores
en mi jardín no hay ya; todas han muerto".¹²*

9. Antonio Machado, *Poesías completas*, p. 64.

10. Antonio Machado, *Poesías completas*, p.42.

11. Antonio Machado, *Poesías completas*, p.50.

12. Antonio Machado, *Poesías completas*, p.65.

Precisamente con relación al tema de la muerte podemos percibir, nuevamente, la alusión a la obra de Ronsard, más precisamente a uno de los sonetos compuestos en ocasión de la muerte de Marie: *"Comme on voit sur la branche au mois de mai la rose"*.

En este caso, la situación es idéntica: la mujer amada (en el caso de Machado, su esposa Leonor) ha muerto en plena juventud. El poeta francés llevará a la muerta su ofrenda de lágrimas y flores, *"afin que viv, et mort, ton corps ne soit que roses"*. Del mismo modo, Machado, lejos de la tumba de Leonor, pedirá a un querido amigo que lleve su ofrenda:

*"Con los primeros lirios
y las primeras rosas de las huertas,
en una tarde azul, sube al Espino,
al alto Espino donde está su tierra ..."*¹³

La rosa, además de ser ofrenda a la amada muerta, cobra en Ronsard otro sentido, puesto que, vivo o muerto, el cuerpo de su amada no será sino rosas. Esta misma idea de la rosa cuyo poder puede vencer, en cierta forma, a la muerte, la encontramos en otro poema de Machado, dedicado, no ya a su mujer, sino a la muerte de su gran amigo Rubén Darío:

*"¿te ha llevado Dionysos de su mano al infierno
y con las nuevas rosas triunfantes volverás?"*¹⁴

Podemos percibir también ecos de Ronsard en otro poema de Machado, más concretamente en un soneto dedicado a Guiomar, su mujer amada, de la que está lejos:

*"Perdón, Madonna del Pilar, si llego
al par que nuestro amado florentino,*

13. Antonio Machado, *Poesías completas*, p.136.

14. Antonio Machado, *Poesías completas*, p.176.

*con una mata de serrano espliego,
con una rosa de silvestre espino.
¿Qué otra flor para ti de tu poeta
si no es la flor de su melancolía?”*¹⁵

¿Cómo no reconocer en este poema, en su tono serio y melancólico, los acentos del soneto de Ronsard “*Je vous envoi un bouquet*”?, en el que el poeta ofrece a su amada, junto con el ramo de flores, una meditación sobre el paso del tiempo y la certeza de la muerte?

La meditación sobre la fugacidad de la vida y la inevitable del paso del tiempo adquiere, en ambos poetas, nuevas y parecidas perspectivas. Así, en el poema de Ronsard “*Quand je suis vingt on trente mois*”, el poeta, luego de comenzar el poema describiendo una situación dada, (paseando por el campo, contemplando la naturaleza), va a dirigirse a los bosques en segunda persona, estableciendo una comparación entre los árboles, que pierden todos los años sus hojas para verse renovados en la primavera, y él mismo, a quien el paso del tiempo ha ido quitando los cabellos para no recuperarlos jamás.

En el conocido poema de Machado “A un olmo seco”, el autor comienza también con una descripción, de un solo árbol en este caso, constatando que, a pesar de estar seco y podrido, han brotado algunas hojas verdes. Como en el poema de Ronsard, el poeta va en seguida a dirigirse al árbol en segunda persona “*Antes que te derribe, olmo del Duero...*”, para finalizar con una referencia a su situación personal:

*“Mi corazón espera
también, hacia la luz y hacia la vida,
otro milagro de la primavera”*¹⁶

Pero en este poema encontramos también resonancias de otra composición de

15. Antonio Machado, *Poesías completas*, p.281

16. Antonio Machado, *Poesías completas*, p.130. Estos últimos versos suelen interpretarse como la esperanza en la curación de su esposa, quien moriría pocos meses después.

Ronsard, concretamente el "Hymne du Roi Henri II". En este himno, Ronsard hace referencia a la tarea del leñador, quien elige entre todos los árboles un olmo, para poder fabricar un hermoso arado:

*"A la fin tout pensif, de toutes parts cherchant
Lequel il coupera, tourne le fer tranchant
sur le pied d'un Ormeau, et par terre le rue
Afin d'en charpenter quelque belle charrue"*

A su vez, Machado expresará prácticamente la misma idea, con palabras muy semejantes:

*"Antes que te derribe, olmo del Duero,
con su hacha el leñador, y el carpintero
te convierta en melena de campana,
lanza de carro o yugo de carreta".¹⁷*

Finalmente, se impone hacer referencia a una composición de la madurez de Machado, "glosando a Ronsard y otras rimas". En ésta, el poeta, como lo indica expresamente, va a recrear, con una serie de variaciones, el célebre soneto del francés "Quand vous serez bien vieille", en el que Ronsard reclama a una dama el amor que ésta le niega, haciendo referencia al futuro de vejez y soledad e incitándola a vivir y gozar el hoy.

Machado, por su parte, va a presentar el motivo de la vejez en el propio poeta, no ya en la mujer amada, como en el caso del francés. Al enviar su retrato a una bella dama, lo va a acompañar con una descripción cruda de la decrepitud de la vejez (que, en el poema de Ronsard, se refería a la mujer):

*"Cuando veáis esta sumida boca
que ya la sed ni inquieta, la mirada*

17. Antonio Machado, *Poesías completas*, p.129

*tan desvalida
la barba que platea, y el estrago
del tiempo en la mejilla”*

Así como en su soneto Ronsard prometía a la mujer la inmortalidad por medio de su obra, puesto que la recompensa ofrecida al amor sería celebrar a su amada en sus versos, Machado invita a la mujer a re – crearlo buscándolo en el pasado, en lo que ha sido, desdeñando el hoy de decrepitud.

Sin embargo, hay una idea común en las dos composiciones: si Ronsard destaca la figura del poeta cuya palabra es capaz de trascender en el tiempo “con lenguaje inmortal”, Machado a su vez reclamará a su amada que el poeta “vive en la canción, no en el retrato”.¹⁸ Pero la vida del poeta en las palabras tiene significado distinto en cada uno:

Machado define a la poesía:

*“Ni mármol duro y eterno,
ni música ni pintura,
sino palabra en el tiempo”.¹⁹*

y no busca el aplauso ni el recuerdo de la posteridad:

*Nunca perseguí la gloria,
ni dejar en la memoria
de los hombres mi canción”.²⁰*

Por el contrario, Ronsard tiene una idea altísima del poeta y tomo conciencia de su fama que perdurará más allá de su muerte y de los siglos, tal como lo hemos constatado, en estos poemas de Machado, a quien, además del amor por la

18. Antonio Machado, *Poesías completas*, p. 211.

19. Antonio Machado, *Poesías completas*, p. 223.

20. Antonio Machado, *Poesías completas*, p. 153.

belleza, lo unen la reflexión sobre el pase del tiempo y una visión parecida y sentida de la naturaleza en relación con el sentimiento amoroso.

A manera de conclusión

Dice Guillevic, en un poema de 1986, "Ronsard et les roses":

*"¿Qué serait Ronsard
sans les roses?
¿Mais que seraient les roses
sans Ronsard?
¿Seraient – elles
ce qu'elles son
Maintenont pour nous?
Probablement,
Elles provoqueraient moins.
S'il n'y avait pas eu Ronsard,
Autres seraient nos douleurs,
Nous dirions moins bien
La joie."*

¿Qué serían las rosas sin Ronsard? Para Machado, que vagaba por su huerto cortando las viejas rosas de Ronsard, ciertamente no serían las mismas, y otro sería el modo de cantar los dolores y la felicidad. Porque con Ronsard las rosas adquirieron un nuevo y definitivo perfume, un "bouquet" que mezcla juventud e ilusión, primavera y melancolía, amor y muerte al mismo tiempo, pero que por sobre todas las cosas no deja de atraer a los que, como Machado, adoran la hermosura, y la encuentran en estas rosas que, siglos después, todavía conservan su perfume.

Bibliografía

Machado, Antonio, *Poesías completas*, ed. Espasa – Calpe, Madrid, 1969.

Genette, Gerard, *Palimpsestos*, ed. Taurus, Madrid, 1989.

Varios, Europe, revue litteraire mensuelle, No.691, noviembre de 1986.

Varios, *Itinéraires littéraires*, Hatier, París, 1988.

varios, *Historia de la literatura española*, Taurus, Madrid, 1982 – Vol. 4.

El Barroco: una relación entre Góngora y Mallarmé

Javier Ignacio Gorraiz

Universidad Nacional de La Plata

En los principios del siglo XX, y ya desde finales del XIX, se volvió a valorar la obra poética de don Luis de Góngora, tomando no sólo al Barroco y a su estética, sino también al particular estilo de este poeta como una de las más claras manifestaciones de la sensibilidad moderna; por lo tanto, partiendo de esta relectura se puede ver la influencia que pudo tener en autores europeos tales como los españoles Federico García Lorca, Jorge Guillén, el italiano Giuseppe Ungaretti, y los simbolistas franceses Paul Verlaine, Jean M^oreas, Paul V^olery, y Stéphane Mallarmé, siendo este último autor de quien nos ocuparemos en relación con la poesía de Góngora.

Este trabajo propone demostrar, a partir del análisis de un poema de Góngora, el paralelismo que existe entre la poesía de éste y la estética mallarmeana, planteando los rasgos en común que presentan en lo que respecta a sus recursos estéticos, sus modos de representar al mundo y el parentesco en la selección de temas en sus poemas referidos al amor, que en este caso reflejarán la destrucción de la juventud y la fuga irreparable del tiempo.

A partir de la idea de creación y construcción de un nuevo mundo, veremos las manifestaciones poéticas de Góngora y de Mallarmé como las últimas emanaciones del Renacimiento y del Romanticismo, demostrando la reacción ante la atmósfera que los rodeaba. De esta manera, encontraremos

similitudes entre estos poetas, ya sea en el uso del lenguaje, el empleo del mito, la creación de imágenes a través del símbolo y la metáfora, la oscuridad, las escenificaciones de nuevos universos (los mundos posibles, tan sobresalientes en el Barroco y que se pueden articular con el pensamiento filosófico de Leibniz).

El Barroco se presenta como un arte dual, en constante tensión entre polos opuestos, donde se plantea la contradicción, el contraste entre lo claro y lo oscuro, la desmesura y la medida, el equilibrio y el desequilibrio, lo interno y lo externo, el alma y el cuerpo, la realidad y la irrealidad, el Absoluto y la Nada, en razón de lograr una Armonía. Este estilo se caracteriza por la inquietud y la inestabilidad de sus rasgos, “que oscila entre ser una mera *coincidentia oppositorum* y una verdadera *contradictio o conflagratio oppositorum*”.¹

Para comprender el propósito del trabajo es necesario tener en cuenta algunos conceptos de la filosofía de Leibniz, desarrollados por Gilles Deleuze, que lo transforman en el filósofo del Barroco. El concepto fundamental es el de la *mónada*, que se presenta como algo cerrado, sin entradas ni salidas, cuyos cambios vendrán “de un *principio interno*, puesto que una causa externa no puede influir en su interior.” (*Teodicea*, 396-400; 11, p. 24).² A partir de esto Deleuze señala que “lo esencial de la mónada es que tiene un fondo *sombrio*: de él extrae todo”.³

Entonces, ya que en el arte Barroco todo lo que hay que ver siempre está adentro, y que tanto en la poesía de Góngora como en la de Mallarmé se halla un claro hermetismo, es pertinente destacar el sentido que cumple la oscuridad en las obras de ambos. De aquí que cada poema se asemeje a una mónada, puesto que el concepto saldrá a luz desde el oscuro fondo en el que se encontraba, es decir, en aquella tensión del claroscuro.

A partir de esto se puede entender el Barroco como una función operatoria, un rasgo que no se cesa de hacer pliegues, curvando y recurvando

1. Alonso, Dámaso. *Góngora y el "Polifemo"*, Madrid: Gredos, 1961, p. 86.

2. Leibniz, Gottfried W. *Monadología*, Bs. As: Aguilar Argentina, 1983, p. 34.

3. Deleuze, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Bs. As: Paidós, 1988, p. 39.

los mismos para llevarlos al infinito; por lo tanto, el hecho de estar continuamente plegando (disminuyendo) y desplegando (aumentando) es propio de la diferencia que presentan los pliegues, sus dos direcciones: los repieques de la materia y los pliegues del alma, los cuales llevando el concepto hacia el infinito obtendrán la nueva armonía (su devenir o resultado final), que bien resuelve la tensión o distribuye la escisión.

El pliegue tiene un elemento genético que es la inflexión, una idealidad o una virtualidad captada por el alma desde su punto de vista y envuelta, incluida, plegada, siendo esta envoltura la razón del pliegue. Así, el alma se encarga de envolver, de incluir el cuerpo y las inflexiones de éste; el alma tiene pliegues, y no existen actualmente más que en él, consistiendo su acto acabado en una acción interna (desplegamiento interno) en el que se produce una inclusión, una representación del mundo incluida en el alma bajo un punto de vista. Finalmente, el alma o el sujeto son los encargados de definir este paso de la inflexión a la inclusión, pues al envolver mediante los pliegues el concepto se explica, se implica y se complica, se va desarrollando según las variaciones de lo Uno y de lo múltiple; por esta razón Leibniz tomará al alma o al sujeto como un punto metafísico y lo llamará *mónada*. De esta manera, el sujeto es para el mundo constituyendo el pliegue del mundo y del alma, donde el alma es la expresión del mundo (actualidad) en la medida que el mundo es lo expresado por el alma (virtualidad).

El soneto amoroso de Góngora que nos preocupa, *La dulce boca que a gustar convida*, expone la expresión viva de un sentimiento que va desde el primer verso hasta el último, en los que podemos percibir con claridad el manejo que el poeta hace del concepto, que es plegado y desplegado, mostrando sus dos caras, hasta hacerlo devenir en lo que considera su esencia. El juego o dirección que elige reside en el planteo desarrollado en los cuartetos y el magnífico desenlace en los tercetos, hallando en el último verso toda la fuerza del poema, es decir la idea o el sentimiento en su mayor expresión, logrando la armonía que se busca como resultado de la tensión interna, o bien resolviendo el claroscuro. En lo que refiere al esquema de este soneto, es correcto destacar su perfección no sólo en lo formal, sino incluso en el contenido. Entonces, teniendo en cuenta

la influencia de Góngora en el Simbolismo y la idea de polos opuestos en el amor, podemos citar estos versos de Verlaine correspondientes al *Prologue* de su serie de poemas *Chair*: "L'amour est infatigable!/ Il est ardent comme un diable, / Comme un ange Il est aimable".⁴

Góngora pone en escena el concepto de Amor y la acción que ejerce sobre los seres, mostrando cómo éste, en ocasiones, roba la libertad del hombre atándolo a sus poderes y lo deja en el tormento, viéndose esta noción en el poema con la imagen del amor armado. Al oponerse las dos caras del Amor, surge el concepto de amor como destructor, que sólo deja su veneno y que no abandona al *sujeto-objeto* más que en la muerte. Éste veneno es la esencia del Amor, lo que no puede escapar de una persona que ha probado su *licor*; es ese tósigo que lentamente consume el espíritu y la juventud. Así, todo lo material es mutable, pero no la idea, la esencia, que no sufre cambio alguno (véase *The conqueror worm*, de Poe y *Une charogne*, de Baudelaire).

El amor tiene un aspecto fundamental en este arte, es visto como una relación (con el objeto) que tiende a privilegiar la subordinación/dominación con respecto al intercambio. Entre el amor y los hombres existe una pugna que busca esclavizar a los seres humanos; asimismo, el soneto de Góngora intenta representar la realidad cruel del amor desde el punto de vista del resultado que produce, en lo que deviene, en la pérdida de la esperanza, en la toma de conciencia de su negatividad, ese saber que del Amor sólo queda el veneno. En el soneto este efecto es logrado por medio del juego de las metáforas, las alusiones mitológicas y las hiperbolizaciones atribuidas al objeto.

Aquí, se ha logrado contemplar los dos polos planteados respecto del amor, donde tanto en el primer verso como en el último se puede apreciar la esencia de este sentimiento desde sus dos perspectivas, llegando al concepto de fugacidad propio del Barroco. El concepto de Amor sufre un devenir por medio de esa oposición (negación) existente entre ambos polos que se presentan como algo inseparable, pero que forman parte de una misma síntesis. El Barroco está sostenido desde el punto del vista, donde el objeto se encuentra en perpetuo

4. Verlaine, Paul. *Oeuvres*, Paris: Albert Messein, 1919.

movimiento, metamorfoseando su estatuto; de este modo, el perspectivismo permite un pluralismo, una extensión, en suma, una repetición continua, evidenciada en la multiplicidad que se observa en este arte.

Ahora bien, pasaremos a analizar estas nociones en el poema de Mallarmé *L'Après-midi d'un faune*, égloga en que se pueden ver algunos aspectos relacionados con el soneto de Góngora.

Este poema posee los rasgos fundamentales del Simbolismo, puesto que se propone una poesía interior a través de un lenguaje oscuro, hermético y fluido, que muestran una visión hacia dentro más bien que hacia fuera; en virtud de esto, se plantea el concepto de amor con sus respectivos contrastes y el plegamiento sufrido hasta su armonización. Mallarmé muestra, a partir de la introducción de esta figura mítica del fauno, cómo el protagonista adopta un sensualismo intelectualizado como liberación de la sensualidad física, propuesto desde la escapatoria hacia sus imágenes interiores del placer sexual ideal, que parecen más fuertes que el real erotismo físico. En este poema se podrá apreciar cómo en una bruma se mezclan la vida, el amor, la belleza, la poesía, el dolor, el sufrimiento, en fin, todo aquello que acompaña la ternura de los amantes adolescentes, que viven de cerca la destrucción de la juventud por el amor.

El primer verso adquiere un valor significativo en la interpretación que se intenta desarrollar: "Ces nymphes, je les veux perpétuer";⁵ aquí se lee el anhelo del fauno, la conquista duradera del amor de las ninfas, siendo ésta una de las caras de este sentimiento, que se pliega sobre su opuesto y permite la fugacidad del mismo, deviniendo ausencia (esencia si se quiere) al dejar al amante en la contemplación del acontecimiento (resultado final). Se pone de manifiesto la idea de oposición desde el contraste de la pasión, explicando e implicando a esas dos figuras mitológicas, las ninfas; una representa al mundo casto y la otra a la voluptuosidad.

Este poema estaría planteado desde la concepción huidiza del Barroco, en el sentido en que se busca escapar de la realidad a partir del sueño,

5. Mallarmé, Stéphane. *Oeuvres complètes*, Paris: Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, 1945, p. 51. Todas las citas pertenecen a esta edición.

contraponiendo la representación exterior del mundo con una evocación del mundo interior. Por ejemplo, en lo referente al sueño, "los poetas manieristas le dieron un sentido más íntimo: el sueño realiza el deseo, conserva lo prohibido; de ahí su papel de sustituto y su aspecto engañoso".⁶ Del mismo modo, Mallarmé, transmuta la realidad concreta en ideas abstractas, donde la idea pasa a significar palabra, destacándose por su poder evocativo y creador. "Mallarmé a sans doute tenté de conserver ces beautés de la matière littéraire, tout en relevant son art vers la construction (...) il produit, la présence et le ferme dessein de la pensée abstraite".⁷ Por eso, esta obra flota entre la realidad y el sueño, en el universo poético en el que puede darle sentido y explicar su forma.

La realidad enmarcada por la experiencia física puede obtenerse por medio del recuerdo y los sueños, reconociendo su sensualidad interior, o sea captando su esencia. El corazón del fauno, junto a su carne apasionada, evocarán los fantasmas del amor: "Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté,/ Pour bannir un regret par ma feinte écarté,/ Rieur, j'étiève au ciel d'étié la grappe vide,/ Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide/ D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers./ O nymphes, regonflons des SOUVENIRS divers".⁸ La escapatoria del placer físico por una idealización de la sensualidad interior se ve en la referencia a la *Syrinx*, instrumento de fuga, de huida alrededor de la belleza interior y llave de la vida interior del fauno, que está hecha de recuerdos.

El poema presenta la desesperada búsqueda por parte del fauno de la verdad de su ilusión, de su sueño, con el fin de conocer qué hay de cierto en toda esa aspiración al amor, en la pasión y en lo que realmente puede ser ese sentimiento. Mas cada vez que el fauno se deja llevar por su ilusión de sentir la pasión del amor se ve contrarrestado por la dura verdad. Este es el devenir que se plantea, cómo el amor al igual que el alma del fauno, abandonada a los sueños, se deshace en el silencio y en la ilusión. La idea del poema estaba presente en los primeros versos donde el fauno se preguntaba si había amado

6. Dubois, Claude-Gilbert. *El Manierismo*, Barcelona: Península, 1980, p. 213.

7. Valéry, Paul. *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé*, Paris: Gallimard, 1950, p. 46.

8. Mallarmé, S. *Op. cit.*

un sueño; ya en el final parece concretarse su ilusión, pero ésta desfallecerá puesto que todo es sombra (*nada*, pero con el concepto de trascendencia de Mallarmé): "Je tiens la reine! O sur châtiment..."⁹ En los versos siguientes se contemplará cómo en esa siesta de belleza, el fauno, comenzará a desengañarse de su persecución para perpetuar el amor de las ninfas, de su ilusión: "Non, mais l'âme,/ De paroles vacante et ce corps alourdi/ Tard succombent au fier silence de midi:/ Sans plus il faut dormir en l'oubli du balsphème,/ Sur le sable altéré gisant et comme j'aime/ Ouvrir ma bouche à l'astre efficace des vins".¹⁰ Al fin, en el último verso se lee la sentencia final de este devenir, de esta síntesis, que se manifiesta como el cierre y la negación del primer verso, retomando indefinidamente el ciclo de los sueños, para luego volver a plegar infinitamente el concepto en cuestión: "Couple, adieu; je vais voir l'ombre que tu devins."¹¹ Ahora, el pliegue ya no es el de la materia, el de lo sensible, sino el del alma en el que se lee. En este sentido, si se tiene en cuenta la arquitectura barroca, es posible que se vea esta concepción del amor, este trazado del término como una voluta infinita que se irá enrollando y desenrollando, a medida que el tiempo fluye, deviniendo sin cesar. Y este perpetuo devenir, desplegado sobre el tiempo, será el origen del Absoluto, el trabajo que realizará el espíritu para comunicarse con lo infinito.

El fauno percibe el concepto de Amor a través de los pliegues del mismo, en un proceso onírico en el que alucina las pequeñas representaciones del mundo, que son el resultado de la expresión entera pero oscura y confusa del mundo concebido (plegado) por la mónada, puesto que ésta es finita y el mundo infinito. Entonces, como el fondo de la mónada es sombrío y en él están incluidas las percepciones de los infinitos pliegues, es necesario que despliegue, que exteriorice el afuera de su propio interior. Por eso, el fauno en su ilusión, al igual que en el arte Barroco en general, exalta la Idea en el devenir y la incluye en su alma desde su perspectivismo; así, la mónada es elevada a la razón encendien-

9. Mallarmé, S. *Op. cit.*

10. Mallarmé, S. *Op. Cit.*

11. *Ibid.*

do la luz y produciendo la claridad en su interior. De esta manera se alcanza la armonía, que Leibniz llama *espontaneidad*, y que Deleuze sintetiza: "la mónada produce acordes que se hacen y se deshacen, y, sin embargo, no tienen comienzo ni fin, se transforman los unos en los otros o en ellos mismos, y tienden hacia una resolución o modulación".¹²

Por esta razón, la oscuridad, la abstracción y el hermetismo propios de estos poetas son comparados con el concepto *leibniziano* de *mónada*. El estilo que ambos profesaron se destacó por la complicación de la forma, por medio de la sintáxis (orden poético contra orden gramatical) y el lenguaje; otro recurso es el empleo de la metáfora, que les permitía la evasión de la realidad al crear otro mundo; por último la sugestión, la ambición de eludir el nombre cotidiano de los objetos. El claroscuro se transforma en el nexo entre ambas poéticas o estéticas, que proponen la búsqueda de un trasfondo enigmático y el asombro de los lectores con el fin de hacerlo partícipe del proceso poético.

La oscuridad en estos poetas responde a su concepción de poesía como construcción, de ahí que sea necesario recrear o negar la poesía impuesta hasta el momento, en virtud de desilgarse de la misma. Para Ortega y Gasset "la poesía no es naturalidad, sino voluntad de amaneramiento", siendo este rasgo tan característico en Góngora y en Mallarmé, que transfiguran las imágenes complicando la forma, llegando a concretar una "misión jeroglífica del verso", es decir, "Mallarmé".¹³

Por esa razón, la oscuridad surge de una crisis, tanto en el Barroco como en la Francia de Mallarmé, en que es necesario el rechazo al Dios de sus predecesores, al garante del objeto de la creación y del verbo de los poetas; es en suma, la reacción contra una falsa y peligrosa claridad en la expresión del arte. De esta manera, se ve el arduo trabajo de estos poetas como la exigencia por presentar las ideas de sus obras bajo la preferencia de la lógica, la analogía y el cuidado, puesto que les es provechoso para llegar a representaciones diferentes a las de la observación inmediata y familiar de los objetos. Hay

12. Deleuze, G. *Op. Cit.*, p.169

13. Ortega y Gasset, José. *Espíritu de la letra*. Madrid: Revista de Occidente, 1958, p. 114.

finalmente en Góngora una negación de la realidad y una representación a través de metáforas que harán una realidad más bella, naciendo el poema de esta contradicción; Mallarmé, por su lado dice: "*Nommer un object, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poëme qui est faite de devenir peu à peu: le suggérer, voilà le rêve.*"

El Simbolismo remite a lo oscuro, a lo extraño, a la búsqueda excesiva de ejercer el arte por el uso del símbolo que, al evocar un objeto, exterioriza un estado de ánimo por una serie de desclaramientos, siendo, así, una designación infinita y no finita como es la del hecho de nombrar. Esto es importante respecto a las imágenes del mundo que ambos poetas proponen, ya que la identidad del mundo con la palabra legitima la analogía de los absolutos lingüísticos de Góngora y de Mallarmé.

En la nueva poesía se puede ver una relectura de Góngora vía Mallarmé, y al mismo tiempo una revisión de Mallarmé a partir del estudio de la estética barroca y gongorina, en el sentido que estos poetas son el punto de partida de claros exponentes del siglo XX y del Neobarroco, reflejo de la inarmonía y el desequilibrio, donde el arte se transforma en puro juego y artificialización. Quizás esto no sólo se deba a la extravagancia y la oscuridad legada por el español y al hermetismo del francés, sino incluso a la ejercitación del lenguaje y la forma de Góngora para fortalecer el interior con la dirección poética que Mallarmé ha dejado para la poesía europea y la sensibilidad moderna.

Deux regards sur la mort. El Burlador de Sevilla et Dom Juan

Gloria Guzmán

Universidad Nacional de Tucumán

*"Je te salue, heureuse et profitable Mort,
Des extremes douleurs médecin et confort"*

Voilà les vers à travers lesquels Ronsard évoque la création de la mort par Jupiter, envoyée comme un bienfait aux hommes. Son Hymne de la Mort se termine par une invocation à cette divinité, à cette "Déesse" comme il l'appelle, devant laquelle l'égalité naturelle des hommes se manifeste, quelque soit leur condition., Mais Ronsard reconnaît que la proximité de la mort et les terribles tourments qui nous attendent aux Enfers, nous fait gémir et pleurer, et désirer de différer notre trépas, pour voir encore une fois, la beauté d'un lever de soleil.

La vie et la mort, sujets de réflexion universels pour les sciences humaines telles que la philosophie, la religion, la morale et la médecine, constituent le thème de prédilection de toute oeuvre littéraire ou artistique.

Les attitudes face à la mort diffèrent entre le sentiment d'angoisse et l'invitation à la sérénité. Prendre conscience du problème de la vie et de la mort, représente le plus grand changement d'une existence. Et l'attitude de l'homme peut signifier l'acceptation de son destin ou la révolte.

Au cours des siècles de christianisme, la mort a été incorporée dans la vie quotidienne, et devient un événement qui prolonge la vie aux dimensions de

l'au-delà. La mort, pour le chrétien, est un passage qui nous conduit à la vie éternelle, à une autre vie, comme San Agustín nous décrit à travers sa prière:

*“Cuando la muerte venga
a romper tus ligaduras
como ha rotò las que a mí me encadenaban
ese día volverás a verme
Volverás a verme en transfiguración,
en éxtasis feliz.”*¹

Dans le confucianisme, le taoïsme et le bouddhisme, il existe une idée commune qui consiste à “dépasser le profane pour atteindre le sacré, ce qui implique une attitude de dépassement à l’égard de la vie et de la mort. Pour les taoïstes, la vie et la mort sont les deux phases d’un même phénomène naturel, dans lequel la naissance, la vieillesse et la mort participent de l’évolution de la nature. La vie nous fatigue et la mort nous repose. Or la pensée chrétienne soutient la double conviction: les souffrances, et tout particulièrement celles de la vieillesse et de la mort, sont la conséquence du péché de l’homme, qui peuvent devenir sources d’amour, grâce au salut apporté par Jésus.

Cette idée de fatigue que la vie provoque, ce désir d’échapper de “l’espectacle ennuyeux de l’immortel péché”, Baudelaire l’exprime dans son poème “Le Voyage”, où l’espoir en la mort, dernière tentative, n’est qu’un poison, un nouveau paradis artificiel dont il ne faut attendre qu’un réconfort illusoire:

*“O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l’ancre.
Ce pays nous ennuie, o Mort! Appareillons!
.....
Verse-nous ton poison pour qu’il nous réconforte!
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu’importe!*

1. San Agustín. Editorial Claretiana (revista)

Dans la tradition occidentale, l'Enfer évoque les tentations de Satan, le péché, la condamnation, le châtiment éternel et ses supplices. Le manque de responsabilité de l'homme fait ouvrir les portes de l'Enfer. Le péché l'éloigne de Dieu.

D'après Gregorio Marañón, l'origine de la popularité espagnole du mythe de El Burlador, réside dans le plaisir que le péché ajoute à l'amour et dont ce libertin gaspille jusqu'au sacrilège. Libertin, parce que, tel qu'on le considère au XVI^e siècle, il est prêt à se battre, voire à se laisser emprisonner, brûler sur le bûcher, pour affirmer sa liberté de penser, et qui étend cette exigence de liberté à la vie quotidienne, aux rapports entre les hommes et les femmes, aux mœurs. Contrevenir aux règles morales et politiques d'une société rigoriste impose de ruser avec l'expression et de porter un masque. Au XVI^e siècle, le terme s'applique à celui qui se dégage de la loi religieuse; au XVII^e, à celui qui a une conduite déréglée. Le libertin rencontre dans la vertu sa véritable ennemie.

Don Juan, "castigo de las mujeres", "el gran burlador de España", d'après son valet Catalinón, est présenté comme le symbole du conquérant des femmes, capable d'aimer avec intensité, de multiplier ses aventures amoureuses, de triompher de la résistance d'une belle personne et de se vanter de cette victoire:

*"Sevilla a veces
me llama el Burlador, y el mayor
gusto que en mí puede haber,
es burlar una mujer
y dejarla sin honor".³*

Son instinct se satisfait sans se soucier de la condition des femmes, car,

2. Baudelaire, Charles: *Don Juan aux Enfers*.

3. *El Burlador*, Journ. II, v.v. 269-73.

reprenant ses mots, "toutes les belles ont le droit de nous charmer."

Don Juan représente l'expression diabolique du désir de vivre, de songer seulement à ce qui lui peut donner du plaisir; c'est le visage même de la révolte, qui engage sa vie éternelle exactement comme le matérialiste, parce que comme lui, se permet de défier l'autorité malgré les sages conseils de de son valet Sganarelle:

"Ma foi! Monsieur, j'ai toujours oui dire que c'est une méchante raillerie que de se railler du Ciel, et que les libertins ne font jamais une bonne fin".⁴

Attitude similaire montre Catalinón, reprochant à son maître:

*"que el que vive de burlar
burlado habrá de escapar
pagando tantos pecados".⁵*

De plus Dom Juan, par rapport à la société humaine, se comporte en tricheur. Tous les moyens sont au service de sa méchanceté, qui ne trouve pas d'obstacles pour se moquer de l'innocence, la condition de la femme mariée, la religion et la différence de classe. Cette tricherie est particulièrement inexcusable chez un gentilhomme à qui la société a conféré des privilèges par lesquels il devait se sentir lié. C'est pourquoi toute la société défile dans la pièce, pour montrer que toute la société est lésée par le tricheur: paysans, bourgeois, aristocrates, et mendiants même.

Albert Camus reprend cette idée du libertin qui brave Dieu, pour faire de Dom Juan dans *Le mythe de Sisiphe*, un des prototypes de l'homme absurde. Il se demande ce que la statue de pierre, qui relève du surnaturel, peut signifier, et il conclut que tous les pouvoirs de la Raison, de l'ordre, de la morale universelle,

4. *Dom Juan*, Acte I Sc. 2.

5. *El Burlador*, Journ.II,v.v.311-13.

toute la grandeur d'un Dieu envahi par la colère, sont symbolisés dans cette pierre gigantesque qui renferme les pouvoirs toujours niés par Dom Juan.

Mais le Ciel punit tôt ou tard les impies, tel que Sganarelle annonce et Done Elvire réaffirme avec la colère d'une femme offensée qui réclame la vengeance divine.

Et la punition par une intervention céleste arrive. Le Ciel se charge de la perte de celui que les hommes n'avaient pu atteindre. Le manque de religiosité du protagoniste et son cynisme, son constant défi à la société, à l'Église et à Dieu, vont pousser Dom Juan aux Enfers, "vers l'onde souterraine" dont parle Baudelaire. La condamnation à mort qui poursuit le héros de Dom Juan dès l'ouverture de la comédie, se réalise visiblement à la dernière scène.

Le mythe de Dom Juan est plus sombre que tout autre dans la mesure où le héros, y est enfin mis hors jeu sans autre espoir de recours qu'une miséricorde divine, présentée comme improbable dans la plupart des illustrations du mythe. Le Commendeur, "un grand homme de pierre", comme le désigne Baudelaire, se fera l'instrument de la vengeance céleste, et le Ciel aura le dernier mot, tel qu'on le voit dans l'œuvre édifiante de moine espagnol:

*"Las maravillas de Dios
son, Don Juan, investigables
y así quiere que tus culpas
a manos de un muerto pagues".⁶*

Bien que dans *El Burlador*, le dénouement s'impregne de religiosité, on ne doit pas supposer que Molière utilise cette invraisemblance comme signe d'une conviction religieuse. Il ne faut surtout pas oublier que le domaine de Molière, c'est celui de la vie quotidienne et des hommes ordinaires. Il fallait faire de Dom Juan un composé de bien et de mal, équivoque comme la vie réelle. Il fallait

6. *El Burlador*, Journ.III, v.v. 952-55.

bruler Dom Juan a la fin pour satisfaire la bonne conscience des spectateurs, sans se priver du plaisir clandestin de peindre un libertin a la faveur de certaines ambiguïtés. Voilà pourquoi:

*"Don Juan, qui fut grand Seigneur en ce monde,
Est aux enfers ainsi qu'un pauvre inmonde".⁷*

Dans cette dernière scène, Molière montre le héros obstiné dans son refus, prêt a se sacrifier au bénéfice de ce qu'il croit supérieur a sa propre destinée. On brûlera son corps, mais on n'aura pas son âme:

*"Et Dieu, voulant venger l'injure affreuse,
Prit sa foudre en sa droite furieuse
Et, maudissant Don Juan, lui jeta bas
Son corps mortel, mais son âme, non pas."⁸*

Dom Juan vivra et mourra, après une ultime et inutile bravade, sans recourir aux consolations de la religion. Il n'a que son honneur pour faire face a la colère divine. Amoureux du plaisir, Dom Juan refuse une religion qui est présentée comme un effort ascétique. La vraie défaite de Dom Juan ce serait sa conversion.

La pièce de T. De Molina, contenait implicitement un sermon dramatique sur la nécessité de ne pas attendre le dernier instant pour se repentir, d'être prêt quand le moment arrive, de ne pas être comme Don Juan, le héros de la transgression morale:

*Catalinon
"que hasta la muerte, señor,
es corta la mayor vida
y que hay tras la muerte infierno.*

7. "Jadis et Naguere" – Don Juan Pipé, P. Vertaine. pag. 268.

8. J. et Naguere, P.V. p. 270.

D. Juan
Si tan largo me lo fías
vengan engaños.⁹

Pour D. Juan, ce qui vient après la mort, c'est futile, et on a toute une vie pour celui qui sait vivre.

On ne peut pas ignorer les propos moralisants de T. de Molina pour avertir aux catholique libertins, sur les conséquences de l'oubli de Dieu et ses préceptes. Le héros a, mais trop tard, imploré la remission de ses fautes:

D. Juan: "Deja que llame
quien me confiese y absuelva".¹⁰

Deux regards sur la mort. L'un accentue le ton moralisant, l'autre le refus successif de la grâce par un esprit endurci. Le moine espagnol renforce l'idée de condamnation, intensifiée par le feu, symbole du chatiment divin. Molière, au contraire, souligne la douleur physique et l'absence de repentir. El Burlador se soumet, mais trop tard, à la puissance divine qu'il a nié à plusieurs reprises, et ce dernier geste contribue à son échec et à sa perte.

Or, Molière prête à Dom Juan une logique séduisante et captieuse. Il le rend à la fois troublant et trouble, ambigu comme la vie même. C'est dire qu'il a créé plus qu'un personnage, un mythe, devant lequel on se sent partagé entre l'admiration et la répulsion, entre la tentation et la peur de reconnaître en lui le rêve inavoué de transgresser tous les interdits, sans se soucier des conséquences ni des victimes. C'est de lui que date le besoin de repenser sans cesse Dom Juan, pour en sonder l'ambiguïté ou le mystère dérisoire de la condition humaine.

9. *El Burl.* Jorn. III, v.v. 179/83.

10. *El Burl.* Jorn. III, v.v. 976/68.

Bibliographie:

- Marañon Gregorio :Don Juan Colección Austral 1940
- Verlaine Paul : Oeuvres poétiques completes Gallimard,
mayo 1957 France
- Tang Yi Jie: La mort Edit.Desclée de Brouwer –France
- Ronsard Pierre: Oeuvres poétiques Edit.Larousse 1972
France
- Moliere, Dom Juan Edit.Brodard et Taupin 1985-France
- Tirso de molina.El burlador de Sevilla Espasa Calpe –
Madrid 1975
- Camus Albert: El mito de Sísifo Edit. Losada 1959
- Baudelaire Charles: L'oeuvre de Baudelaire (Extraits)
Classiques France 1957

Universalidad, sincronía y complejidad En Borges y Yourcenar

Ana María Llurba

Universidad del Salvador, Universidad de Buenos Aires

¿Qué une a Borges y Yourcenar?, dos de los escritores más singulares del siglo que, no obstante ser maestros de las lenguas en que plasman sus respectivas creaciones, se expresan en un lenguaje sobrio y sencillo, pero poéticamente rico, que no distrae al lector de la intencionalidad profunda que subyace en sus discursos y que exige una constante interpretación hermenéutica.

Más allá de la coincidencia generacional, de su precoz iniciación en el mundo de la cultura clásica, de la fascinación por el mito, el amor por los libros y la erudición; más allá de su común amor por los viajes, del escepticismo, la ironía y el aparente aislamiento, son sus afinidades selectivas, su deslumbramiento por el esplendor de la palabra, que ilumina y revela, y el hecho de hacer de la escritura un destino, lo que permite establecer un principio de identidad entre Borges y Yourcenar, que se asemejan en sus diferencias.

Su espíritu libre, nómada, su desarraigo familiar y el exilio forzoso impuesto por la guerra, hacen de Yourcenar un ser cosmopolita, que "tiene varias patrias", sentimiento que la lleva a morir en tierra americana siguiendo al "dios", pues "Se muera donde se muera, se muere sobre un planeta".¹

1. Marguerite Yourcenar, *Con los ojos abiertos. Conversaciones con Matthieu Galey*, Buenos Aires, Emecé, 1982, 124.

En Borges, que también se siente ciudadano del mundo, el cosmopolitismo nace, a nuestro juicio, del singular sentimiento argentino de pertenencia espiritual a Europa y su cultura fundante, heredado de aquellos ancestros que poblaron estas tierras sin olvidar sus raíces, y de los afectos asociados a experiencias de vida y de conocimientos en el viejo continente, que lo llevan a elegir Ginebra, ciudad unida a sus recuerdos, en la que fue feliz, “una de mis íntimas patrias [...] la más propicia a la felicidad”,² para su último descanso, no obstante su amor a Buenos Aires.³

La pertenencia a una nación y una cultura, en ambos, está señalada por la profunda consustancialidad con la lengua materna, la de la intimidad y los afectos, la de sus entonaciones creadoras. Acaso pensarán, como Horacio Quiroga, que “[...] la patria es el conjunto de nuestros amores” y que “Hasta donde quiera que el alma extienda sus rayos, va la patria con ella”.⁴

Estos alquimistas del verbo, que se han conocido tardíamente,⁵ desarrollan en sus obras, sincrónicamente,⁶ por caminos paralelos, una visión del mundo análoga, sutilmente crítica, nacida de la frecuentación de la plural biblioteca paterna –imagen del universo–, e iluminada por una perspicacia poco

2. Jorge Luis Borges, “Atlas”, en *Obras Completas*, San Pablo, María Kodama-Emecé, 1994, t III. 420.

3. El amor por Buenos Aires se patentiza en la recurrencia con que la nombra en la extensión de su obra, amor que se reafirma cuando escribe: “[...] al retomar el hábito de ser Borges, emerjo invariablemente de un sueño que ocurre en Buenos Aires [...] ¿Quiere todo esto decir que, más allá de mi voluntad y de mi conciencia, soy irreparablemente, incomprensiblemente porteño?”. “Los sueños”, incluido en “Atlas”, *Obras Completas*, op. cit., 430.

4. Horacio Quiroga, “La patria”, en *El desierto*, Buenos Aires, Losada, 1956, 116.

5. El encuentro entre Yourcenar y Borges se realiza en Ginebra, en junio de 1986, seis días antes de la muerte del escritor. Cfr. Cronología en *Oeuvres complètes*, París, Gallimard, 1982.

6. Cotejando sus cronologías puede observarse que han comenzado a publicar al comienzo de la década del veinte, los cambios producidos en sus vidas en los años 1938 y 1939, su actividad como traductores, docentes y conferenciantes, su consagración internacional en la década del sesenta, entre otros hechos.

frecuente, que les permite reflexionar con lucidez acerca de la compleja realidad del mundo contemporáneo y la necesidad de organizarlo coherentemente en su diversidad, mirando al pasado en función del porvenir.

Sin la fe suficiente para un acercamiento místico, Borges -que se proclamara agnóstico y que, paradójicamente, nombra constantemente a Dios y remite a los textos sagrados-, y Yourcenar -que reitera la necesidad de religamiento con lo sagrado- reducen lo divino a lo humano y se valen del intelecto para alcanzar las fronteras de la comprensión de la razón. Acuciados por un deseo-voluntad de conocimiento, con espíritu crítico indagan la verdad de todo y en todo, a fin de encontrar una respuesta humana a las grandes incógnitas del hombre.

La aristócrata francesa, en *El laberinto del mundo*, rescata del olvido el pasado de su historia familiar, rastreándolo en antiguos documentos y reconstruyéndolo con su imaginación, para escribir su autobiografía:

Yo intento dar un pensamiento a esos millones de seres que se van multiplicando [...] a la inmensa muchedumbre anónima de la que estamos hechos [...] a las moléculas humanas con las que hemos sido contruidos desde que apareció en la tierra lo que ha sido llamado el hombre,⁷

seres a los que la unen comunes denominadores, que también la emparentan con la raza humana.

El escritor argentino, que mantiene viva la memoria de sus mayores, quienes contribuyeron heroicamente a forjar la patria, con legítimo orgullo, rinde poético homenaje al recuerdo de aquellos hombres de acción, que él hubiera querido ser, de los que solo es:

[...] apenas la sombra que proyectan

7. Marguerite Yourcenar, *Con los ojos abiertos*, op. cit., 187.

*Esas íntimas sombras intrincadas,
Soy su memoria, pero soy el otro.*⁸

pues el destino le negó esa posibilidad. Asimismo señala que puede “entregarse al culto de los mayores” y no olvidar sus “remotas y ya olvidadas humanidades”,⁹ las de aquellos que lo han precedido en el tautológico mundo de la literatura, que “intenta formalizar la totalidad del universo”.¹⁰

La escritura

Para Yourcenar, la creación es una lenta ascesis, un camino abierto al misterio de la inspiración, nutrido de conocimientos y fantasías, de afinidades y religamientos con esos seres que pueblan su imaginario, que nacen “sans métaphore, dans cette *magie sympathique* qui consiste à se transporter en pensée à l'intérieur de quelqu'un”,¹¹ a los que, como una hechicera, nutre con su sangre.¹² Es una “visitación” de esa voz que se torna “una presencia casi material”¹³ que deviene personaje e impone un tema, un marco, un lenguaje y un estilo que le es propio. Es un sueño en la vigilia, en el que se fabula la vida, se cuenta una historia y su ausencia, seleccionando los materiales para darle, en la realidad del lenguaje, consistencia a lo intangible.

Borges se muestra coincidente con esta asimilación del creador al chamán: “Un volumen de versos no es otra cosa que una sucesión de ejercicios mágicos. El modesto hechicero hace lo que puede con sus modestos medios”, dice en el epílogo a “Historia de la noche”,¹⁴ y reitera, en la “Inscripción” a *Los*

8. Jorge Luis Borges, “The thing I am”, *Obras completas*, op. cit., 196.

9. Jorge Luis Borges, “Prólogo” a “La moneda de hierro”, *Obras completas*, op. cit., 121

10. José Isaacson, *Antropología literaria. Una estética de la persona*, Buenos Aires, Marymar, 1982, 45.

11. Marguerite Yourcenar, “Mémoires d'Hadrien”, *Oeuvres romanesques*, op. cit., 526.

12. Cf. “Mémoires d'Hadrien”, 536.

13. Marguerite Yourcenar, *Con los ojos abiertos, entrevistas con Matthieu Galey*, op. cit.,

14. Jorge Luis Borges, “Historia de la noche”, *Obras completas*, t. III, San Pablo, Emecé, 1994, 202.

conjurados: “Escribir un poema es ensayar una magia menor. El instrumento de esa magia, el lenguaje es asaz misterioso”.¹⁵

Yourcenar, que no se ha dejado influir por las tendencias literarias del siglo, declara: “Cada pensamiento que hace nacer un libro, arrastra consigo toda una serie de circunstancias, todo un cúmulo de emociones e ideas que nunca será igual en otro libro, y cada vez el método es diferente”,¹⁶ y Borges escribe: “No profeso ninguna estética. Cada obra confía a su escritor la forma que busca; el verso, la prosa, el estilo barroco o llano”.¹⁷

Tanto en los textos borgeanos, inscriptos en el plano de lo fantástico, como en los de corte realista de Yourcenar, el mundo imaginario surge en toda su densidad semántica enraizado en el pensamiento filosófico, asociado al mito, la magia, la cábala, las disciplinas herméticas o bien a la inasible realidad del sueño. La muerte y en mínimo grado el amor, son los ejes isotópicos en torno a los que se estructuran sus discursos, en los que lo femenino, por diferentes causas, se encuentra relegado a un segundo plano.

El espacio discursivo de sus creaciones –poesías, ensayos y narraciones- se sustenta en diferentes tradiciones literarias y filosóficas, y se estructura en base a redes textuales de saberes que conforman una totalidad compleja y vasta de pensamientos que se articulan, complementan y yuxtaponen, que se entrecruzan, se abren y se bifurcan remitiendo a otros textos originarios con los que establecen un juego dialógico pero no invalidante.

Mito y filosofía

Los mitos, esas intuiciones privilegiadas que ponen en descubierto un conocimiento universal y remiten a un tiempo sagrado, que se mantienen vivas

15. Jorge Luis Borges, “Los conjurados”, *Obras completas*, op. cit., 453.

16. Marguerite Yourcenar, *Con los ojos abiertos*, op. cit., 77.

17. Jorge Luis Borges, Prólogo a “Los conjurados”, *Obras completas*, op. cit., 455.

en su sentido y su dinamismo, atraviesan e iluminan sus obras.

Yourcenar y Borges expresan, en sus historias, la común y angustiosa vivencia de la soledad del hombre perdido y prisionero en el laberinto de la vida. Laberinto horrendo que consta de una sola línea recta –Zenón-, que ofrece múltiples posibilidades excluyentes; dédalo hecho de tiempo, que es la sustancia misma del hombre.

Sentimiento que se plasma en la imagen clásica del mito, en la figura del minotauro, recreada explícita y singularmente en *¿Qui n'a pas son minotaure?* y *La casa de Asterión*, y en forma tangencial en otros textos –*La muerte y la brújula* y *Un Homme obscur*, entre otros.

En *Denier du rêve* y *El zahir*, ambos recurren al artificio de la moneda como símbolo del contacto entre los hombres y principio estructurador del relato. En la nouvelle de Yourcenar, el denario, que implica realidad y sueño, permite comprar una ilusión voluntaria –“la única que no miente”-, de esperanza o de amor, que libere, momentáneamente, de la angustia. Al pasar de mano en mano, la moneda de diez liras va urdiendo la trama invisible del laberinto de soledad en el que deambulan los personajes, dibujando el contorno de su prisión y las imágenes de pesadilla de la existencia que tiene por única salida la muerte. Los personajes, que reiteran en su accionar los actos de sus arquetipos, y la imagen de Roma nocturna, facilitan el desplazamiento a un plano y un tiempo mítico, el pasaje de lo individual a lo universal; el denario simboliza, entonces, en el caso de Marcella y Rosalía, el óbolo de Caronte, el precio de la libertad, en tanto que para Orestes Marinunzi representa la posibilidad de alcanzar la embriaguez y con ésta la realización alucinatoria de los deseos de poder, justicia y venganza, de olvido de sí mismo, para ser «heureux comme un mort».¹⁸

En el cuento de Borges, el Zahir, que puede adoptar diversos aspectos para manifestarse, es la moneda mágica que acaba por enloquecer a la gente y que une en un común destino a aquellos seres por cuyas manos pasara – Borges, Julita, el chauffer- y que amenaza hacerse extensivo a otros hombres.

18. Marguerite Yourcenar, *Oeuvres romanesques*, 284.

Es “uno de los nombres de Dios”,¹⁹ “el espejo simbólico del universo”,²⁰ su representación microcósmica. Simbólicamente comparable al Aleph, es «la sombra de la Rosa y la rasgadura del Velo»,²¹ el acceso al conocimiento del secreto último del mundo, al sentido de la vida, que podría alcanzarse de comprender un hecho insignificante, pues “no hay hecho, por humilde que sea, que no implique la historia universal”.²²

En Yourcenar, otro mito, el de Proteo, anima a ese Hadrien, *varius, multiplex, multiforme*, en el que:

*Des personnages divers régnaient en moi tour à tour, aucun pour très longtemps, [...] J'hébergeai ainsi l'officier, méticuleux, fanatique de discipline[...] le mélancolique rêveur des dieux; l'amant prêt à tout pour un moment de vertige; le jeune lieutenant hautain; [...] l'homme d'État futur;*²³

al que los ejercicios de retórica embriagan al punto de permitirle decir: “Je me sentis Protée”, y también al versátil Zénon –médico, filósofo, alquimista- que sostiene: “*Unus ego et multi in me*”, al recordar su pasado.

Imagen recurrente²⁴ en la obra de Borges que dice al hombre:

De Proteo el egipcio no te asombres,
Tú, que eres uno y eres muchos hombres,²⁵

19. Jorge Luis Borges, “El Zahir”, *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé, 1962, 127.

20. Op. cit., 131.

21. Op. cit., 131-132.

22. Op. cit., 132.

23. Marguerite Yourcenar, “Mémoires d'Hadrien”, *Oeuvres romanesques*, op. cit., 328.

24. El mito se presenta en sus cuentos y poemas: “Los teólogos”, “El Zahir”, “El alquimista”, “Yo”, “Hilarlo Ascasubi”, “Otra versión de Proteo”, «In memoriam JFK» y “Everything and nothing”, entre otros.

25. Jorge Luis Borges, “Proteo”, en “La rosa profunda”, *Obras Completas*, op. cit., 96.

*Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres. Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy,*²⁶

y va aún más allá al señalar: “Nuestra historia cambia como las forma de Proteo”,²⁷ viendo el reflejo de las metamorfosis del dios en las transformaciones de la historia.

Así como podemos señalar la filiación filosófica de los temas borgeanos –que Borges reconoce al declarar: “En ciertas especulaciones metafísicas... he visto posibilidades literarias y he tratado de aprovecharlas”,²⁸ pues la metafísica es, la “única justificación y finalidad de todos los temas”,²⁹-, que remiten tanto a los presocráticos, pasando por el platonismo, los estoicos, Giordano Bruno, Spinoza, Pascal y Berkeley, Hume, Nietzsche cuanto al budismo Zen aunque descrea de ellos-, nos es posible rastrear, en la obra de Yourcenar ese sustrato filosófico común y señalar las afinidades existentes entre ambos creadores en ese plano.

En tanto que Borges concibe una realidad paraxial en la que la pluralidad de mundos y la existencia del doble es posible -que no es ajena al pensamiento de Parménides y Pascal, entre otros-³⁰, Yourcenar nos presenta esa multiplicidad, a través del episodio del espejo florentino en *L'oeuvre au noir*:

*[...] Zénon s'y regarde. Il y aperçut vingt figures tassées [...]
Cet homme en fuite, enfermé dans un monde bien à soi,
séparé de ses semblables qui fuyaient aussi dans des*

26. Jorge Luis Borges, “El inmortal”, *El Aleph*, op. cit., 23.

27. Jorge Luis Borges, “Los enigmas”, *Obras completas*, op. cit.,

28. “Cuentista, cuéntame tus cuentos”, *Circe*, Año I, Nro. 4, abril de 1969, 13.

29. Jorge Luis Borges, “Páginas complementarias”, *Obras completas*, op. cit., t I, 147 .

30. El otro, Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius», «El jardín de los senderos que se bifurcan», «El otro», etc.

mondes parallèles, lui rappela l'hypothèse du Grec Démocrite, une série infinie d'univers identiques où vivent et meurent une série de philosophes prisonniers. ³¹

La idea del tiempo cíclico, del eterno retorno -que va de Pitágoras a Nietzsche y la filosofía oriental- está presente en la obra de Borges en «La forma de la espada», «La noche cíclica» y «El tema del traidor y el héroe», y la encontramos en la de Yourcenar en *Denier du rêve*, *Rendre à César* y *Un homme obscur*. En esta nouvelle, la concepción de lo cíclico no solo se evidencia en el periódico renacer de Nathanaël, sino en el aspecto estructural del relato cuyo final remite al incipit, que abre con la referencia a su nacimiento y su muerte.

El tema de la individualidad, de esa entidad inasible que denominamos Yo, permanente y cambiante al mismo tiempo, preocupó tanto a Borges como a Yourcenar desde su juventud. En Yourcenar, el interrogante acerca de la personalidad individual, asociado al rechazo de esa exaltación del ego de la que hace culto la sociedad contemporánea, está presente en la red textual de su obra, ¿Quién es ese ser que dice Yo?, plantea en *Qué? La eternidad* y en *Souvenirs pieux* y la misma preocupación aqueja al protagonista de *Un hombre oscuro*. Borges, por su parte, interesado en el problema a raíz de sus conversaciones con Macedonio Fernández, de las lecturas de Berkeley y de Hume, de Spinoza y Schopenhauer, y su conocimiento de los cultos filosófico-religiosos orientales, lo plantea en «La nadería de la personalidad» y en «La encrucijada de Berkeley» -*Inquisiciones*- en su primera etapa y luego en «Nueva refutación del tiempo» -*Nuevas Inquisiciones*-.

Yourcenar, en su madurez, unfluida por el budismo Zen, ve en la disgregación del yo la única posibilidad de acercamiento al Absoluto, como lo evidencia en la progresiva despersonalización de Nathanaël, el protagonista de *Un homme obscur*,

Borges comienza negando los objetos, que solo existen en la mente del

31. Marguerite Yourcenar, "L'oeuvre au noir", *Oeuvres romanesques*, op. cit., 670/671.

sujeto que los percibe -Berkeley-, para llegar a negar el sujeto reduciéndolo a un cúmulo de sensaciones sucesivas -Hume-. La desintegración del yo, en «La escritura del dios» se produce abruptamente, tras haber alcanzado la participación con el dios, el personaje cae en la nada absoluta; en «El inmortal» la vida sin fin y las aventuras agotadas y repetidas, aniquilan al individuo «Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres», formas de expresión que remiten al panteísmo -fusión de la unidad en la pluralidad y a la teoría de la transmigración.

La complejidad

Borges y Yourcenar conciben el mundo como un sistema de sistema y tratan de expresarlo, apelando a diferentes recursos, en su complejidad, por medio de los heterógenos elementos que determinan todo acontecimiento; es en este punto en el que encontramos, en sus obras, una intuición prospectiva coincidente con la epistemología del Pensamiento Complejo,³² que propone una lectura de la realidad exenta de reduccionismos mutilantes.

Intuyen que el orden y el caos coinciden en la realidad, que un hombre contiene, en su individualidad, a otros hombres que son él mismo, que la vida es aventura en la que finalidad, experiencia y aprendizaje van unidos y que la realidad es la resultante de la interacción y las consecuencias del homo sapiens/demens y que la humanidad surge del entrelazamiento de la razón, la emoción y lo imprevisto.

Si el mundo es complejo e intraducible la dimensión de su secreto en una palabra o un poema, solo cabe al narrador buscar una aproximación a la comprensión del mundo, a nivel humano, combinando los diversos saberes y los diversos códigos en una visión plural, abarcadora y facetada de aquél, en un

32. Por caminos diferentes, Graciela Ricci, alcanza las mismas conclusiones en su estudio acerca de las relaciones de Borges con la nueva epistemología aplicada a la interpretación del universo. Cfr. «Del mito a la ficción: La función especular en J.L.Borges», *La función narrativa y sus nuevas dimensiones*, Buenos Aires, CEN, 1999, 556-558.

discurso que conecte, personajes, acontecimientos e ideas articulándolos como una red o multiplicación de posibles y creando un símbolo: un aleph, que dé sentido humano al universo.

El discurso es, entonces, en términos del pensamiento complejo, un rizoma en el que cada uno de los términos toma sentido en relación con los otros, como términos complementarios y, a la vez, concurrentes y antagonistas.

Así es posible que se presenten, en un mismo texto –*Un hombre obscuro*, *El otro*, *La muerte y la brújula*–, doctrinas opuestas a propósito del tiempo, tales como la de Nietzsche y la de Heráclito, unidas a los principios de la física contemporánea -cuántica o einsteniana- que admite la pluralidad de temporalidades, cada una con sus rasgos propios, los espacios-tiempos, que se aborde el tema del doble desde la simultaneidad de los yoés o se plantee qué es eso que llamamos yo.

Conclusión

Borges y Yourcenar no postulan la caducidad del pensamiento moderno, ni la destrucción de las categorías fundamentales, ni la muerte de Dios. Revalorizan el misterio de la vida e intentan vindicar el sentimiento de lo sagrado, en lo que tiene de fascinante y numinoso, de aquello que se encuentra más allá de las posibles contradicciones y que no puede ser alcanzado, conocido o nombrado por el hombre de un modo natural.

La estructura textual de sus obras es autorreflexiva y recursiva, las partes contienen el todo y el todo se refleja en las partes. En ellas reconocen la complejidad intrínseca de la realidad -su *unitas multiplex*-, y que la experiencia humana es un entramado de construcción y destrucción, una tensión constante en busca del equilibrio, una reinención continua. Realidad en la que los poetas viven y co generan la complejidad.

Bibliografía

- Barrenechea, Ana María, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires, CEAL, 1984
- Borges, Jorge Luis: *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1989
- Ceruti, Mario, "La complejidad del devenir humano y la incompletitud de la naturaleza humana", *Complejidad*, Nro. 4, 1999
- Llurba, Ana María, "¿Borges? Complejo", en *Complejidad*, Nro. 5, Buenos Aires, 2000
- Morin, Edgar, *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa, 1994
- Amour, poésie, sagesse*, Paris, du Seuil, 1997
- El paradigma perdido*, Barcelona, Kayrós, 1995
- Pucciarelli, Eugenio, "Borges y los rostros del tiempo", *Mundi*, Nro. 5, Córdoba, 1989
- Ricci, Graciela, "Del mito a la ficción: la función especular en J. L. Borges", en Mignon Domínguez (Ed), *La función narrativa y el tiempo*, Buenos Aires, CEN, 1999
- Roger Clurana, E., "Razón compleja y razón comunicativa", *Complejidad*, Nro 4, Buenos Aires, 1999
- Savigneau, Josyane, Marguerite Yourcenar. *La invención de una vida*, Madrid, Alfaguara, 1991
- Yourcenar, Marguerite, *Oeuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1982
- Con los ojos abiertos. Conversaciones con Matthieu Galey*, Buenos Aires, Emecé, 1982

Antonin Artaud y Alejandra Pizarnik: Los riesgos de una *Metafísica en Actividad*

Clelia Moure

Universidad Nacional de Mar del Plata

1. Surrealismo histórico, surrealismo estético: el surrealismo

*Amada imaginación, lo que más amo en ti es que jamás
perdonas*

(André Breton, Primer manifiesto surrealista)

En los manifiestos de 1924 y de 1930 y, especialmente, en la Declaración del 27 de enero de 1925 –redactada íntegramente por Artaud– los protagonistas del movimiento surrealista anuncian claramente sus intenciones y con ellas, su programa:

El Surrealismo no es una forma poética.

*Es un grito del espíritu que se vuelve hacia sí mismo decidido
a pulverizar desesperadamente sus trabas.*

¡Y con martillos verdaderos si fuera necesario!

1. Artaud, Antonin. Declaración del 27 de enero de 1925 en: *Carta a los poderes*, Bs. As., Ed. Argonauta, 1988. Pág. 13.

Así concluye esta carta abierta, declarando en la formulación de sus objetivos el carácter vital y no estrictamente literario de sus prácticas. Subrayo esta última expresión: el surrealismo es una práctica social y es una práctica literaria, pero no es ambas cosas por separado; el carácter insurreccional y revolucionario de su hacer compromete todas las esferas de la actividad humana en las que los protagonistas de este movimiento incursionan. Es, indudablemente, su escritura el lugar donde erigen los martillos para liberar al espíritu de sus trabas; pero esos martillos simbólicos se transforman, por su singular intensidad, en martillos verdaderos que atentan contra el orden establecido.

Es precisamente Alejandra Pizarnik –lectora ferviente y traductora de Artaud- quien rescata este proyecto poético-vital en su escritura : *Hay una palabra que Artaud reitera a lo largo de sus escritos: eficacia. Ella se relaciona estrechamente con su necesidad de metafísica en actividad, y usada por Artaud quiere decir que el arte -o la cultura en general- ha de ser eficaz de la misma manera en que nos es eficaz el aparato respiratorio...?*

Se postula, por lo tanto, un borramiento de los límites entre vida cotidiana y poesía. Y es éste, a mi criterio –y a criterio de muchos- el rasgo medular, constitutivo del movimiento surrealista.

La poesía es concebida y postulada como medio de acción, y en no menor grado, como medio de conocimiento. En este marco podemos interpretar el sentido de la escritura automática elevada a la categoría de método.

El automatismo se postula como un camino, una vía de acceso a lo otro, al *funcionamiento real del pensamiento*,³ y promueve la liberación de la *intervención reguladora de la razón*.⁴

En este contexto se comprende el halago de Sigmund Freud y de su investigación. Vale la pena confrontar estos postulados surrealistas con los

2. Artaud, Antonin. *Textos*. Traducción y prólogo de Alejandra Pizarnik, Bs. As., Ed. Aquarius, 1971. Pág. 22.

3. Breton, André. Primer manifiesto surrealista, en: Maurice Nadeau, *Documents Surréalistes*, París, Seuil, 1948.

4. *Ibidem*.

conceptos de atención flotante y de asociación libre que Freud propone para el tratamiento de las neurosis. Asimismo sus observaciones a propósito del trabajo del sueño y los “esfuerzos” del aparato psíquico para “disfrazar” su contenido latente, presuponen esta misma función reguladora de la razón que opera aun durante el sueño; el “olvido” de los sueños como triunfo de los mecanismos de censura es una idea altamente compatible con la definición surrealista del estado de vigilia como *un fenómeno de interferencia*.⁵

Así, advertimos la apuesta clara y enérgica por la *armonización de estos dos estados en apariencia tan contradictorios que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta; en una sobrerealidad o surrealidad*.⁶

No me parece trivial que el movimiento tome su nombre de esta fulgurante afirmación. Asume al nombrarse el compromiso de una búsqueda que implicará necesariamente altísimos riesgos para quienes lo lleven, como Artaud, hasta su realización extrema.

2. Acerca de un malentendido

Cuando en noviembre de 1926 Antonin Artaud fue expulsado del movimiento por razones que sólo podemos considerar a través de interpretaciones posteriores y de la gacetilla *A pleno día*,⁷ tuvo lugar, en mi opinión, la primera instancia de un malentendido que registra derivaciones en la crítica actual. Sus compañeros de grupo lo acusan de *regodearse en la materia de su espíritu*; en otras palabras (y según mi lectura del texto citado) el pecado de Artaud habría sido no atenerse al programa revolucionario del movimiento que inscribía su campo de batalla en el orden “real”, no en el “espiritual”. (A propósito, cabe citar a André Breton en una entrevista muy posterior a estos hechos, fechada en septiembre de 1959: *...sería sacrificar a un prejuicio de otra*

5. Breton, André. *Op. cit.*

6. *Ibidem.*

7. Título original: *Au grand Jour*, París, 1927. Documento firmado por Aragón, Breton, Eluard, Peret y Unik.

edad querer defender a Antonin Artaud de todo extravío del espíritu que, habiéndole sido imputado por error, le habría sustraído la libertad...). Por qué describo esta circunstancia como un malentendido. La controversia emana, según creo, del altísimo grado de conflicto que reviste –para ellos y para nosotros- el término *realidad*.

¿Qué lucha es más “real” –podríamos preguntarnos-: la de la acción política cuyos objetivos propugnan la transformación del mundo, o la lucha de un hombre, de una mujer, por superar el carácter representativo del lenguaje? La apuesta paradójica del hombre que entabla una batalla en el punto exacto de la encrucijada que le otorga y le quita identidad: la dimensión verbal, posiblemente sea la más desgarradora y “real” de las batallas concebibles. Si los soldados se juzgan por sus heridas de guerra (las marcas en el cuerpo) no hay duda de que nadie más que Artaud, en las filas del movimiento surrealista, podría reclamar el reconocimiento de su valentía y audacia por la exposición “real” a los riesgos de la lucha.

Por qué señalo que el malentendido tiene vigencia en nuestros días. Porque no hacen justicia al movimiento surrealista quienes lo consideran un movimiento revolucionario (en el orden político-institucional) que no logró sus propósitos, o un movimiento literario constituido por una generación de poetas transgresores de la norma estética. Primero, porque no ha ingresado en la historia del arte (aún canónica) por el fracaso de sus propósitos políticos, y segundo porque todo poeta o movimiento artístico existe si y solo si promueve la transgresión de la norma estética.

¿Qué es lo singular del movimiento surrealista, que se da paradigmáticamente en Artaud, pero que no se agota con él? Que estos poetas dieron vuelta una página en la historia literaria al desgarrarse en el intento de materializar una utopía: *estar* en su discurso, habitar el enunciado, desafiando la condición propia y distintiva del lenguaje, la cual consiste en investir de ausencia al sujeto que habla y a la cosa representada. Como ha señalado extensamente Jacques Lacan⁸, el acceso del sujeto al orden del lenguaje asegura el pasaje de

8. Véase: Lacan, Jacques. *Escritos I*, México, Siglo XXI, 1970; o *Escritos II*, México, Siglo XXI, 1978. También: *El seminario Libro III, La psicosis*, Barcelona, Paidós, 1983.

lo real (lo vivido) a su simbolización (su asesinato); al acceder al lenguaje el sujeto queda para siempre "de espaldas" a la verdad de su deseo, es decir, ajeno a su propia verdad. El Yo que se pierde en el desfiladero del habla, en la cadena de los significantes del discurso, aparece representado (y ausente) en el yo gramatical del enunciado. Como admirablemente lo intuye Alejandra Pizarnik (el texto de Alejandra Pizarnik), este yo es precario, vulnerable, porque está hecho de ausencia:

mi persona está herida
mi primera persona del singular

No es mi propósito exponer aquí la teoría del sujeto de Jacques Lacan, pero considero insoslayable su mención, dado que permite comprender el carácter radical de la práctica surrealista, de tremendas e irreparables consecuencias para la integridad del yo; dicha radicalización es, por cierto, el pasaporte a la locura.

3. "Sí, el Verbo se hizo carne [...] y sobre todo en Artaud, el cuerpo se hizo verbo" (Alejandra Pizarnik)

Según Alejandra Pizarnik, es la *extraordinaria necesidad de encarnación* lo que establece la diferencia entre un período blanco y un período negro en la obra de Artaud. El período blanco se caracteriza por el deseo de esa encarnación en las palabras, y el período negro por la *perfecta cristalización de esa necesidad*.⁹ Coincidamos o no con Pizarnik en esta observación crítica respecto de la producción del poeta francés, resulta evidente que es esta problemática -central en la escritura de Artaud- la que obsesiona también a la joven escritora.

Para justificar la afirmación que antecede y, tal vez, arribar a alguna conclusión provisional, me voy a detener en textos de ambos autores, los cuales

9. Pizarnik, Alejandra. "El verbo encarnado", en: Artaud, Antonin. *Textos*. Bs. As., Aquilino, 1971. P. 21.

abordan la cuestión, bien tematizándola, bien articulando el enunciado mismo.

La selección no ha sido fácil: tanto la obra de Antonin Artaud como la de Alejandra Pizarnik son mucho menos un todo constituido de partes que una línea siempre en fuga que resignifica, rehace y trata de nombrar un sentido inapresable. Cada enunciado es una línea plural en la que resuenan otros enunciados, propios o ajenos, que tampoco acaban de decirse; no se configura nunca un designado ni un significado: la pluralidad del sentido es efecto múltiple y apertura concéntrica infinita. En este marco la selección opera según la dinámica del corte: una detención artificial que tajea el enunciado poético me permitirá hablar de él.

Tal vez *Van Gogh el suicidado por la sociedad*¹⁰ sea la obra más lúcida de Antonin Artaud, paradójicamente ubicada en el período negro, en la escritura fechada después de su internación en el hospital psiquiátrico de Rodez. Allí Artaud habla de Van Gogh, de la pintura de Van Gogh, y, como en ningún otro lugar a mi juicio, habla de sí mismo y de su propia escritura. Me voy a referir, precisamente, a aquellas afirmaciones que, no obstante estar referidas a Van Gogh, hablan de su preocupación central y de sus concepciones acerca de la literatura y del arte en general.

Artaud afirma que Van Gogh murió *por haber llegado a ser corporalmente el campo de acción de un problema a cuyo alrededor se debate, desde los orígenes, el espíritu inicuo de esta humanidad, el del predominio de la carne sobre el espíritu, o del cuerpo sobre la carne, o del espíritu sobre uno y otra. ¿Y dónde está, en ese delirio, el lugar del yo humano? Van Gogh buscó el suyo durante toda su vida, con energía y determinación excepcionales.* (Pág. 80).

La gran cuestión que "suicidó" a Van Gogh, que obsesionó a Artaud, aparece aquí lúcidamente planteada, y señalada como la gran pregunta en la que desde siempre, se ha debatido el espíritu humano: ¿dónde está el lugar del yo? *Descubrir qué era y quién era él mismo* fue el desafío de Van Gogh y

10. Artaud, Antonin. *Van Gogh el suicidado por la sociedad*, Trad. y notas de Algo Pellegrini, Bs. As., Ed. Argonauta, 1987.

también el de Artaud. Ese descubrimiento y, más aún, su temida develación, es, según Artaud, lo que la sociedad prohíbe y aquello que las instituciones castigan con el aislamiento y la exclusión: *Y así fue que Van Gogh murió suicidado, porque el consenso de la sociedad ya no pudo soportarlo (pág. 111)*. La acusación que lanza Antonin Artaud contra la humanidad y que lo separa de ella, uniéndolo a Van Gogh y a su soledad de sabio y triste genio iluminado, está orientada sobre todo a rechazar su actitud ante la vida, ante la realidad: *Pues la humanidad no quiere tomarse el trabajo de vivir, de tomar parte en ese codeo natural entre las fuerzas que componen la realidad [...] Aquél que no husmea la bomba en cocción y el vértigo comprimido no merece estar vivo*.

Releo algunas palabras reveladoras: *las fuerzas que componen la realidad; el vértigo comprimido*; lo que en otro fragmento ha denominado *materia explosiva; volcán maduro*. Su concepción de la realidad como fuerzas en trance, a punto de estallar, como la calma entre dos tempestades, se asocia con su comprensión de la obra de Van Gogh *quien pintaba* —según sus propias palabras— *en lugar de líneas y formas, cosas de la naturaleza inerte como agitadas por convulsiones. E Inerte. (Pág. 82)*.

Es así como su propia práctica artística resulta objetivada y vista al trasluz de la práctica artística de su admirado Van Gogh. Y lo que más admira en él, es la realización de su propio y tantas veces declarado anhelo: atravesar la barrera que separa cuerpo y pensamiento, ir más allá (*peligrosamente más allá*) de lo real inmediato; alcanzar *ese estado de iluminación en el cual el pensamiento en desorden refluye ante las descargas invasoras de la materia, en el cual pensar ya no es consumirse, y ni siquiera es, y en el cual no queda más que reunir cuerpos, mejor dicho ACUMULAR CUERPOS. (Pág. 92)*.

Van Gogh abre una puerta hacia un más allá del pensamiento, más allá de lo real inmediato, más allá de la tela y por lo tanto, más allá de la palabra: en esa descripción admirada de la obra de Van Gogh, podemos oír lo que Pizarnik denominó *su viejo lamento de separado de las palabras*. Admira en el desdichado pintor, no haber sido nada más que un pintor, no haberse apartado nunca del tubo, del pincel, del encuadre y de la tela, y sin embargo, haber llegado más allá que ningún otro pintor, que ningún otro artista en la opinión de Artaud, por haber

sabido sacudir el gran címbalo, el timbre suprahumano, perpetuamente suprahumano según el orden rechazado que hace sonar los objetos de la vida real [...] De ese modo resuena la luz de la candela, la luz de la candela encendida sobre el sillón de paja verde resuena como la respiración de un cuerpo amante frente al cuerpo de un enfermo dormido. Tal vez sea éste uno de los pasajes más bellos de toda la obra de Antonin Artaud. En él exalta la audición de la luz en el cuadro de Van Gogh; como la respiración de un cuerpo amante, de un cuerpo enfermo, de un cuerpo dormido, y consigue el atravesamiento anhelado; la visión y la audición de la candela, de la respiración, asumen la dimensión verbal en el verbo de Artaud, y el viejo lamento se disipa, y la palabra resuena y se muestra como henchida de realidad, asumida por un cuerpo, y oímos en ella a un pensamiento en desorden que refluye ante las descargas invasoras de la materia.

*Yo no quiero decir, yo quiero entrar.
Alejandra Pizarnik*

Estamos habituados a recorrer un texto. Ante la obra de Alejandra Pizarnik, la sensación es la de ser recorridos; en la lectura de uno de sus textos avanzan otros, en cada uno respiran los demás. Por eso, como ya dije, la selección de un fragmento de su obra se parece a un tajo operado en una línea cuya continuidad traicionamos con la cita. Precisamente así, *Continuidad*, se titula un breve poema en el que la voz hace oír su ruego, sin dirección, sin destinatario, sólo un ruego: *Cúrame del vacío –dije.*¹¹

No podemos dejar de oír en ese ruego el viejo lamento de Artaud. La necesidad de abolir el vacío feroz de la palabra, y en especial, del nombre propio (*Vacío gris es mi nombre, mi pronombre. Pág. 154*) se hace eco del desafío asumido por la voz de uno de sus más admirados poetas: *que se vuelva*

11. Pizarnik, Alejandra. *Obras completas*. Edición crítica de Cristina Piña, Bs. As., Corregidor, 1993. Todas las citas de Alejandra Pizarnik corresponden a esta edición.

*cuerpo vivo aquello que permanece prisionero en las palabras.*¹²

Leo el fragmento final de su largo poema en prosa: *Extracción de la piedra de locura* y observo que este texto (entre otros, todos publicados a partir de 1968) establecen un segundo momento (tal vez, por qué no, un período negro) en la escritura de Alejandra Pizarnik, caracterizado -o absorbido- por la certeza de haber perdido la batalla con las palabras, de haber fracasado en el intento de *una escritura total*: *¿Qué significa traducirse en palabras? [...] Mi sueño es un sueño sin alternativas y quiero morir al pie de la letra del lugar común que asegura que morir es soñar. La luz, el vino prohibido, los vértigos, ¿para quién escribes? Ruinas de un templo olvidado. Si celebrar fuera posible.*

La certeza de la definitiva ausencia del cuerpo en las palabras domina la última parte de su obra, la última parte de su vida. La *fiesta delirante*, el *lenguaje sin límites* son evocados en este poema como *sueños ahogados*. Aquella escritura total presentida en sus primeros libros (cito el segundo poema del segundo poemario, *Las aventuras perdidas*, 1958: *Sólo un ángel me enlazará al sol. / Dónde el ángel, dónde su palabra. / Oh perforar con vino la suave necesidad de ser.*) se ha transformado para siempre en un *himno harapiento*, en un *ritmo quebrantado*. El irreparable *agujero de ausencia* en las últimas líneas es figura del fin de la utopía, *del fracaso de todo poema*.

Digamos, para finalizar, que aquella cristalización que Alejandra Pizarnik observa en la escritura de Antonin Artaud, aquella plena encarnación del verbo que a su vez Artaud celebra en la obra de Van Gogh, como en un juego de espejos, no se realiza en su propia escritura, lo cual constituye el fracaso de su proyecto poético que, como se ha dicho aquí, es un proyecto vital de carácter absoluto. Tanto su conciencia artística como sus textos lo saben y lo declaran con desgarradora lucidez.

12. Pizarnik citando a Artaud en *La mise en scene et la métaphysique*, Pizarnik, Alejandra. *Textos*, op. cit. pág.21.

Emma Bovary y Ana Ozores o la parábola de la insatisfacción

Diana Beatriz Ossorio

Universidad de Buenos Aires

Si no inagotables, resultan muy ricas y vastas las posibilidades de establecer comparaciones entre ***Madame Bovary*** de Gustave Flaubert y ***La Regenta*** de Leopoldo Alas. De ahí, los numerosos estudios publicados con el objetivo de señalar puntos de contacto y de diferenciación entre ambas obras.

En este sentido, las siguientes líneas se conforman como una especie de “collage” de reflexiones elaboradas a partir de la lectura de diferentes materiales al respecto, con el propósito de centrarnos en aspectos que consideramos relevantes para clarificar, desde las experiencias ficcionales de Emma y Ana, parte del camino recorrido por la mujer en el siglo XIX.

Como base para el abordaje del tema, se podría partir del análisis de los personajes, fundamentalmente de las protagonistas. Evidentemente, son muchos los rasgos que permiten aproximarlas. Son ellas los seres evocados por el título de los textos¹ y sobre los que, inevitablemente, se centrará la atención

1. Si nos detenemos en el análisis de los títulos según los criterios de G. Genette en ***Seuils***, nos encontraríamos con dos títulos que indican el contenido o tema de los textos de manera literal. Sin embargo, a pesar de su aparente neutralidad, 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,

del lector. Sin embargo, cabe destacar 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 lentamente a ver el mundo desde la perspectiva de Emma, hecho que se concretará en el capítulo sexto;² en cuanto a *La Regenta*, es en el capítulo tercero cuando nos internamos en el conocimiento íntimo de Ana.³

I.- Las protagonistas y sus espacios

Esta constatación pone de manifiesto la importancia que adquieren en ambas novelas los espacios (geográficos y sociales), cuya caracterización se adelanta a la de las protagonistas. Tanto en una como en otra, el espacio (entendido dentro de un determinado sector del tiempo) tiene un valor esencial. Tanto es así que, si nos remitimos a la clasificación de novela hecha por Wolfgang Kayser,

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 a que parecería evocar a una mujer de más edad. Ver Ph. Hamon, "Pour un statut sémiologique du personnage" en *Poétique du récit*, París, Seuil, 1977, ps. 147-50.

2. "Des 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 J. Rousset: "*Madame Bovary ou le livre sur rien*" en *Forme et signification*, París, José Corti, 1962, p. 117.
3. Cabe señalar aquí la importancia que adquiere el flash-back como uno de los recursos propios del discurso realista, tal como lo caracteriza Ph. Hamon en "*Un discours contraint*", en tanto sirve para asegurar la coherencia global del enunciado. No es éste el único recurso enumerado por Hamon que comparten ambas novelas, por lo cual la aplicación de los conceptos de este crítico puede convertirse en un interesante enfoque para el análisis de los dos textos. Ver "*Un discours contraint*" en *Poétique 16*, 1973.

estamos ante dos novelas espaciales.

Mario Vargas Llosa ha sintetizado el rol de los distintos espacios en *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.

En el caso de *La Regenta*, la acción transcurre en Vetusta, nombre propio motivado que encubre, irónicamente, a la ciudad de Oviedo. José María Martínez Cachero realiza una recorrida por la topografía vetustense, minuciosamente descrita 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 Magistrat se quejan 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.

De todo lo anterior surge la necesidad de considerar a las protagonistas siempre en relación con sus respectivos espacios sociales. Es así como la pequeña burguesía rural de Tostes y Yonville y la aristocracia y la alta burguesía vetustense se convierten, de alguna manera, en los disparadores de los acontecimientos narrados, al condensar los motivos de la insatisfacción de las protagonistas. Paradójicamente, podemos señalar lo irónico que resulta en ambos casos que Emma y Ana hayan aceptado la propuesta de casamiento, la primera, como pasaporte para abandonar su vida en la granja e incorporarse a ese mundo que terminará por aborrecer y, la segunda, como medio de asegurar su permanencia en la "clase", la misma que la precipitará a la catástrofe.

En síntesis, ante esos espacios (grupos) sociales que las asfixian, surgirá el deseo de explorar otros alternativas como medio ilusorio de resolver las carencias que sus vidas les imponen.

II.- Las protagonistas y su relación con los ejes literatura y religión

Ahora bien, ¿cuál es el medio a través del cual Emma y Ana escapan a su realidad? Aparece aquí la literatura como elemento esencial y a la vez paradójico, en tanto, por un lado, alimenta la creación del mundo soñado en el cual refugiarse pero, por otro, sirve de base y modelo para efectuar la comprobación de lo insatisfactorio de la realidad en la cual deben vivir.

De esta manera, aparece reflejada en los textos de qué forma la literatura "propone a partir de entonces modelos de conducta, traza itinerarios espirituales, ilustra el nuevo sistema del amor", según lo señalan A. Corbin y M. Perrot en su *Historia de la vida privada*, en el tomo correspondiente al siglo XIX, por lo cual proliferan los clisés, a los cuales estas mujeres intentan ajustar su vida. Al respecto, resulta interesante mencionar los conceptos de Leo Bersani acerca de que Emma llega a soñar en forma de clisés, lo cual marca la composición de la novela, en tanto "cuadros de pensamientos" relacionados con "cuadros literarios" absorbidos por Emma.⁴ Y justamente, a partir de sus ensoñaciones, Emma convoca toda su energía vital en el intento de traspasar las barreras sociales que la separan de la forma de vida que quiere concretar. En realidad, parecería que no es tanto ella la que quiere modificarse (aun cuando se "educa" a través del consumo de libros y revistas), sino que intenta imprimir el cambio al mundo que la rodea. Para otorgarle un verdadero sentido a su vida (o, por lo menos, el que ella considera que debe tener), no es ella la que intenta ajustarse al medio, sino que requiere que el sentido surja de la transformación de su situación. De ahí, su traslado de Tostes a Yonville, o los esfuerzos por cambiar a Charles, desde su modo de vestir hasta sus posibilidades profesionales.⁵

4. Ver Leo Bersani, "Emma Bovary and the Sense of Sex" en *A future for Astyanax: Character and desire in literature*. Boston y Toronto: Little Brown and Co., 1976, ps. 89-105.

5. En su artículo "Madame Bovary contra Emma Rouault", Lydia Pinkus señala: "Si [Emma] hubiera vivido algunos años después, seguramente la hubieran enviado a un psicoanalista. (...) Le hubiera escuchado decir que, huérfana de madre, no contaba con un buen modelo

En cuanto a Ana, su contacto con la literatura estaría entrelazado con el tema religioso, en tanto las anárquicas lecturas de su adolescencia (desde mitología griega hasta las *Confesiones* de San Agustín) prefiguran el dualismo entre lo ideal y lo real, lo religioso y lo pagano, lo espiritual y lo material, polos de los ciclos que marcan la evolución del personaje y, de alguna manera, la construcción de la novela, tal como lo señala Frances Wyers Weber en *Ideology and Religious Parody in the Novels of Leopoldo Alas*. Es así como, en el caso de Ana, el espacio alternativo al hastío que le propone su existencia vetustense se conforma de la tensión que se establece entre sus accesos místicos y sus tentaciones eróticas.

Por otra parte, el tema de la religión aparece realizado en la novela por el personaje del Magistral. Biruté Ciplijauskaitė señala al respecto que la fuerza generadora que tiene el triángulo del adulterio respecto de la simetría del matrimonio encuentra en *La Regenta* un desvío genial, ya que en vez del triángulo Clarín opta por el rectángulo, poniendo en primer plano no la vacilación entre el marido y el seductor, sino la lucha entre dos rivales, los cuales encarnarían el poder civil y el poder eclesiástico. De allí que el tema religioso no queda circunscripto al personaje de Ana, sino que se expande ocupando un lugar preponderante en la caracterización del espacio-tiempo social, en tanto la Iglesia

(de sumisión) femenino. Debido a esta carencia, Emma se habría identificado con las heroínas románticas de las novelas. Que entre su Ideal del Yo y su Yo distaba un camino tan imposible de recorrer como el de Yorville a París. Que su actitud de comediente, la teatralización que imprimía a sus encuentros con los otros, eran actitudes histéricas. Como lo eran las idealizaciones con las que revestía a sus parejas hasta que la realidad las derrumbaba. Y también era histérica su confusa manera de conectarse con los acontecimientos, sin medir, sin pensar apenas en las consecuencias. Sus desmayos, su larga enfermedad después del abandono de su amante, sus vómitos, ¿qué otra cosa sino la histeria? Que le doliera "a veces el corazón, otras el pecho, otras la cabeza, otra los miembros": ¿no eran metáforas corporales de sus frustraciones afectivas? El arranque de misticismo, su vocación religiosa, todo, según el terapeuta de París, todo neuróticas, es decir, conflictos entre deseos infantiles y deberes superyoicos." Convengamos en que Ana comparte con Emma más de una de estas características. Ver "Madame Bovary contra Emma Rouault" en *Ser vienesa en tiempos*

aparece como uno de los poderes que ejerce una presión particular en el ámbito vetustense, reflejo de su protagonismo en la sociedad española del siglo XIX.

Volviendo a la religión en relación con la protagonista, aparece señalada la importancia del examen de conciencia, la introspección y el análisis interior, la confesión, todas características de una "religión introspectiva, inquisidora y a veces culpabilizante", según A. Corbin y M. Perrot, quienes califican al siglo XIX como la edad de oro del sacramento de la penitencia. La novela también refleja la importancia de la elección de un confesor en tanto un auténtico rito de paso y hasta qué punto las cualidades de los guías espirituales alimentan las conversaciones de las damas y los recelos que los secretos revelados crean en quienes las rodean.⁶

Relacionada con este aspecto, aparece otra de las diferencias entre Emma y Ana, ya que, si bien ésta también desea un cambio de vida, parecería menos ingenua en cierto sentido, ya que comienza por intentar operar esa transformación en su interior. Con esto tienen que ver los ejercicios de introspección que realiza, tratando de lograr un cambio moral y espiritual, que la ayude a sobrellevar el medio que la rodea, el cual, al igual que Emma, considera inferior a sí misma.

En cuanto a *Madame Bovary*, las alusiones al tema religioso no son frecuentes, pero aparecen en puntos estratégicos: en primer lugar, en relación con la educación de Emma en el convento, que no le da una base sólida ni en lo moral ni en lo intelectual. Luego, en otro momento clave: cuando está intentando resistir la tentación del amor culpable. Su encuentro con el insensible y despreocupado sacerdote de Yonville neutralizará esa especie de misticismo romántico y sentimental en el que se había refugiado, producto de sus lecturas, y la impulsará a vivir sólo para sus pasiones, contrariando de esa manera el modelo femenino católico de la época. Al respecto puede citarse a Michela de

de *Freud y otros ensayos*, Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 1994, ps. 101-107.

6 A. Corbin-M. Perrot: "Entre bastidores" en "Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada", tomo 8 de *Historia de la vida privada*, Buenos Aires, Taurus, 1991.

Giorgio, quien en el capítulo "El modelo católico" en *Historia de las mujeres* dice: "El avance decimonónico del sentimentalismo religioso se halla en íntima relación con el sentimentalismo familiar: el modelo femenino católico es exclusivamente el de la esposa y el de la madre. En la esposa, la Iglesia busca sumisión y espíritu de abnegación".⁷

III.- Las protagonistas como transgresoras

Justamente, a partir de lo anterior, podemos afirmar que, de manera más o menos consciente o profunda, tanto Emma como Ana transgreden ese modelo femenino al que hacíamos referencia. Y esa transgresión no aparece ligada de manera exclusiva a su condición de mujeres adúlteras. Siguiendo los conceptos de Liliana Mizrahi en *La mujer transgresora*, podemos afirmar que la transgresión alude a la ruptura de un orden establecido que es sentido como estéril para la propia personalidad. En la transgresión, el gesto de despegue define la ruptura, que a su vez se convertirá en la fundación de un orden nuevo. Sin embargo, este impulso aparentemente enriquecedor se neutraliza en el caso de Emma y Ana porque está basado en un deseo inauténtico. Podríamos decir que ninguna de las dos protagonistas opera sobre los datos de la realidad externa, sino sobre aquella realidad interna construida a partir de sus ensoñaciones, por lo cual sus actos transgresores no les sirven de punto de partida para la construcción de nuevas formas de vida alternativas a aquéllas insatisfactorias en las que estaban sumidas.

Ahora bien, ¿cuáles son sus conductas transgresoras? En ambos casos aparecen ligadas fundamentalmente a la literatura y al adulterio. Sin embargo, se hace necesaria la puntualización de diferencias, en primera instancia, en lo concerniente a la literatura:

1) Mientras que en *Madame Bovary*, la afectada por la influencia de las

7. Michela de Giorgio: "El modelo católico" en "El siglo XIX. La ruptura política y los nuevos modelos sociales", tomo 7 de *Historia de las mujeres*, Buenos Aires, Taurus, 1993, pág. 188.

lecturas es sólo Emma (de ahí su carácter transgresor), en *La Regenta* todos los personajes están más o menos sujetos a su influjo. Esto podemos relacionarlo con el medio social en el que se mueven las protagonistas.

2) Ana no es sólo consumidora de literatura, sino que también intenta ser productora. Esto la marcará profundamente en su relación con los demás. La primera transgresión de Ana será, justamente, la de querer escribir, actividad explícita y reiteradamente condenada por la sociedad vetustense.

Respecto de la problemática del adulterio, la frecuencia con que aparece en la novela realista del siglo XIX es explicada por Tony Tanner en *Contract and Transgression*, en función de que es el momento crucial en el que se resquebrajan los sistemas tradicionales, se desacreditan los valores burgueses y se empieza a dudar de la santidad del matrimonio y de la impermeabilidad de las clases sociales. Dichos conceptos podríamos relacionarlos con los que Leo Bersani desarrolla en su artículo "Le réalisme et la peur du désir", cuando sostiene que la forma significante y coherente de la personalidad de los personajes, la confianza en el orden psicológico puestos de manifiesto en la novela realista son una forma de contrarrestar la amenaza de una sociedad a punto de estallar. Por esa razón, en estas obras todo héroe que se deja llevar por sus deseos se vuelve peligroso y sólo es admitido para poder someterlo a ceremonias de expulsión, como un medio de aniquilar o, por lo menos, paralizar las tendencias anárquicas. He aquí una de las razones por las que Emma y Ana están condenadas al fracaso en su intento de concretar sus deseos. Sus fracasos tienen una función social de estabilización.

Finalmente, relacionados con el tema de la transgresión, nos parece interesante introducir los conceptos de cohesión, conformismo y desviacionismo respecto del grupo social en el que se insertan las protagonistas.

Para definir el término de cohesión, acudimos a Jean Maisonneuve en *La dinámica de los grupos*: "(...) se trata de la totalidad del campo de fuerzas que tienen por efecto mantener juntos a los miembros de un grupo y resistir contra las fuerzas de desintegración, de la atracción global del grupo para todos sus miembros; el acento puede ponerse ora en el aspecto funcional de control, de normalización, de "presión hacia la uniformidad", ora en el aspecto emocional

de espontaneidad colectiva y el sentimiento del “nosotros”, del “estar juntos”.

Respecto del conformismo, “(...) se traduce por la presencia -o el surgimiento- de normas o modelos colectivos específicos (...). La función colectiva del conformismo toca simultáneamente a las zonas operativas y afectivas de la cohesión, pues permite al grupo perseguir sus metas y mantenerse como tal.”

En cuanto al desviacionismo, “(...) toda conducta que se aparta de las normas puede ser considerada, en un sentido, como una desviación, desde la del fantasista hasta la del criminal (...). En definitiva, el desviante puede definirse como un miembro de un grupo determinado que, sólo en compañía de una minoría, elige, de modo más o menos deliberado, transgredir o transformar las normas de ese grupo en el plano práctico o en el ideológico y que provoca las reacciones más o menos violentas de la mayoría conformista contra él.”

Si intentamos la aplicación de estos conceptos a las relaciones de las protagonistas y su grupo social, podemos extraer las siguientes conclusiones:

- Emma tiene conductas desviacionistas (literatura, adulterio) respecto de su grupo social (burguesía rural), mientras que se ajustan o son conformistas, por lo menos eso piensa ella, respecto del grupo social que toma como referencia (alta burguesía, aristocracia).

- Ana alterna ciclos en que tiene actitudes conformistas, de intento de ajuste a las normas (generalmente, después de sus grandes crisis nerviosas) con actitudes francamente desviacionistas. Respecto de la literatura, el desviacionismo se pone de manifiesto no en la problemática de la lectura sino en la de la escritura. En cuanto al adulterio, funciona de manera paradójica, ya que resulta una conducta cohesiva y no desviacionista en lo que concierne a la alta sociedad vetustense (siempre y cuando no adquiera estado público). Ana se integra plenamente al grupo cuando sucumbe a las presiones de Alvaro. Respecto de la religión, se comporta de manera inversa: los ciclos de fervor religioso de Ana funcionan de manera desviacionista, según el modelo y las normas de la aristocracia vetustense.

Finalmente, como modo de cerrar esta serie de reflexiones, podemos decir que, con todas las diferencias que presentan Emma y Ana y sus respectivas

situaciones, ambas recorren el áspero esquema de "ley-transgresión-castigo", común a la visión decimonónica respecto de los derechos y libertades correspondientes a la mujer. Y también comparten la situación de haber transgredido la ley de su época buscando una felicidad que se les niega en las distintas etapas de su vida: como niñas y jóvenes (sobre todo Ana) y como mujeres casadas, pero también en su condición de mujeres adúlteras, cuando creyeron encontrar la posibilidad de concretar sus sueños de felicidad, felicidad que no parecen merecer, tal vez porque desde el punto de vista masculino que tenemos de ambas, ninguna mujer que intento salir del molde social que se le impone puede ser ni sensata ni madura, sino frívola, egoísta, en el mejor de los casos, Ingenua. Es así como desde su superioridad reconocida, una y otra mirada, las de Flaubert y Clarín, pueden llegar hasta tornarse compasivas, compasión que no alcanza para salvar a Emma y Ana del castigo merecido por intentar satisfacer sus deseos. En definitiva, al presentar a la mujer que busca la liberación como un caso anómalo y patológico, queda salvada la cordura social general.

Bibliografía

- Alas, Leopoldo. *La Regenta*. Madrid: Sarpe, 1984.
- Auerbach, Erich. *Mímesis*. México: F. C. E., 1950.
- Baquero Goyanes, Mariano. *Prosistas españoles contemporáneos*. Madrid: Rialp, 1956.
- Bersani, Leo. "Emma Bovary and the Sense of Sex" en *A future for Astyanax: Character and desire in literature*. Boston y Toronto: Little Brown and Co., 1976.
- "Le réalisme et la peur du désir" en Barthes, Roland et al. *Littérature et réalité*. París: Seuil, 1982, p. 47-80.
- Boves Naves, María del Carmen. *Teoría general de la novela. Semiología de "La Regenta"*. Madrid: Gredos, 1985.
- Brook, Peter. "The body in the field of vision" en *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, 1993.
- Ciplijauskaitė, Birutė. *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista*. Barcelona: Edhasa, 1984.
- Clavería, Carlos. *Cinco estudios de literatura española moderna*. Salamanca: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Colegio Trilingüe de la Universidad, 1945.
- Corbln, A. - Perrot, M. "Entre bastidores" en "Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada", tomo 8 de *Historia de la vida privada*. Buenos Aires, Taurus, 1991.
- Durand, Frank. "Characterization in *La Regenta*: point of view and theme". *Bulletin of Hispanic Studies* 41 (1964), p. 86-100.
- Eoff, Sherman. "En busca de un dios de amor" en *El pensamiento moderno y la novela española*. Barcelona: Seix Barral, 1965.

- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. París: René Rasmussen, 1946.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. París: Seuil, 1982.
- Hamon, Philippe. "Un discours contraint" en *Poétique* 16, 1973.
- "Pour un statut sémiologique du personnage" en *Poétique du récit*. París: Seuil, 1977.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1954.
- Levin, Harry. "The female Quixote" en *The gates of horn*. Nueva York: Oxford University Press, 1963, p. 246-269.
- 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 U. B. A.
- Malsonneuve, Jean. "El problema de la cohesión. Conformismo y desviacionismo" y "Cambios y resistencias al cambio" en *La dinámica de los grupos*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1982.
- Martínez Cachero, José María. Prólogo a *Obras de Leopoldo Alas*. Madrid: Planeta, 1963.
- Rousset, Jean. "*Madame Bovary* ou le livre sur rien" en *Forme et signification*. París: José Corti, 1962.
- Tanner, Tony. *Adultery in the novel: Contract and transgression*. Baltimore: Anthony Hopkins Univ. Press, 1979.
- Vargas Llosa, Mario. *La orgía perpetua*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- Wyers Weber, Frances. "Ideology and religious parody in the novels of Leopoldo Alas".
Bulletin of Hispanic Studies 43 (1966), p. 197-208.

Emile Zola y Eugenio Cambaceres: el modelo francés y su versión argentina

Silvina Perrero de Roncaglia

Universidad Nacional de Córdoba

Hacia fines del siglo XIX un estilo peculiar de actuar y de pensar impregna profundamente los usos colectivos y la mentalidad de las clases dirigentes argentinas. Los hombres del '80 se sienten llamados a retomar y ejecutar el programa de civilización y de progreso propuesto por los románticos; en su actitud confluyen las ideas de Alberdi y Sarmiento, pero también, el espíritu y la cultura francesa de dilatada presencia en el proceso de formación de la cultura nacional.

En la incipiente novela argentina, emerge el deseo de perfilar e interpretar la realidad desde la perspectiva del realismo y particularmente del naturalismo que, *a diferencia del romanticismo, difundido tras larga prédica,...* se manifestó en nuestro país como una epidemia, de manera violenta y casi simultáneamente con su aparición en Francia.¹

Las novelas de Zola instauran la polémica como la habían instalado antes en París: el capítulo inicial de *L'Assommoir* aparece en *La Nación* en agosto de 1879, pero "sugestivamente" la publicación se suspende al día siguiente "por falta de espacio"; el libro, sin embargo, circula y se lee ávidamente en

1. Frugoni de Fritzsche, Teresita, "Estudio preliminar" en *Sin rumbo*, Bs. As., Plus Ultra, 1968, pág. 25

Buenos Aires. Igual entusiasmo suscita al año siguiente *Nana*, que aparece en Francia en febrero de 1880, tarda sólo semanas en llegar a estas tierras y se convierte en un éxito sin precedentes. Más allá de juicios encontrados, defensores y detractores, resulta de interés destacar cómo la recepción de la obra de Zola pondrá un lente nuevo a la mirada de nuestros escritores, inmersos en la realidad de un país que se transforma y protagonistas de un acelerado proceso de cambio. Consciente o inconscientemente, superando el lirismo romántico, ellos adoptarán otras técnicas para la focalización de su contexto.

Entre los novelistas argentinos que adhieren a los principios de la escuela zoliana, el nombre de Eugenio Cambaceres adquiere especial relevancia. Hombre de singular fortuna, abogado, estanciero, aficionado al arte lírico y dramático, participa activamente en la actividad política y en la vida social de su tiempo siendo un típico representante de esa singular imagen que distingue a los hombres del 80.

Su incursión en la literatura se inicia cuando, con el seudónimo de Lorenzo Díaz, publica sus dos primeras novelas: *Potpourri* (1882) y *Música sentimental* (1884), ambas con el subtítulo *Silbidos de un vago*; alcanza con ellas un considerable éxito editorial y su trayectoria se completa con *Sin rumbo* (1885), donde ya aparece el nombre del autor, y *En la sangre* (1887). Las tres primeras son publicadas en París, la cuarta, aparece como folletín en las páginas del periódico *Sud América* y retoma allí el tema de la inmigración que ya había abordado otro novelista del naturalismo, Antonio Argerich, en *¿Inocentes o culpables?* (1884).

En *Sin rumbo* –la mejor novela compuesta por Cambaceres, la más perfecta y la más profunda en la concepción del papel principal, según Oscar Blasi²– se centran los propósitos de nuestro trabajo: a partir de su confrontación con *Nana*, la novela de Zola, procuraremos realizar una lectura de los textos orientada a registrar paralelismos, convergencias y divergencias, que ahondarán las proyecciones de mimesis y creación y establecerán vínculos entre el modelo francés y la novela argentina. Se tratará de evitar, en lo posible, la superficial

2. Blasi, Oscar, *Cambaceres, Martel y Sicardi*, Bs. As., Theoría, 1962, pág. 32

comprobación de influencias en lo que a ciertos tópicos del naturalismo se refiere, como el determinismo de la herencia y del medio ambiente.

La gestación de las obras

En 1869, cuando Zola escribía *La fortuna de los Rougon*, primer título de la serie de *Los Rougon-Macquart, historia natural y social de una familia bajo el Segundo Imperio*, tenía ya un plan cuidadosamente elaborado y en él preveía una novela sobre la prostitución. Por otra parte, el propósito de despojar a la cortesana de toda aureola de idealización romántica se había manifestado en la primera novela del autor, *La confesión de Claudio* (1865), todavía vinculada por su estilo a ciertas formas del romanticismo. También en artículos periodísticos, Zola criticaba con dureza la degradación moral de una sociedad corrompida y ávida de placeres vulgares.

A lo expuesto se suma, en los primeros meses de 1876, una importante tarea de información y la documentación sería por medio de notas, de entrevistas y de la concurrencia personal a escenarios que luego incorporaría a su novela (el teatro Variétés, el hipódromo de Longchamp). Con todo ese material y sus propias reflexiones irá perfilando claramente el esbozo de su relato, hasta llegar a configurar un mundo amplio en personajes y acontecimientos, distribuido finalmente en catorce capítulos de estructura muy cerrada.

En cuanto a Eugenio Cambaceres, deben tenerse en cuenta el carácter eminentemente autobiográfico de sus dos primeras obras y las declaraciones que abren el capítulo inicial de *Potpourri: Vivo de mis rentas y nada tengo que hacer. Echo los ojos por matar el tiempo y escribo. Es decir: el que crea encontrar en las páginas de este libro estudios serios, fruto de una labor asidua, debe, desde luego, cerrarlo sin más vuelta.*³ Y en las *Dos palabras preliminares* que agrega más tarde a la tercera edición, no el narrador implícito sino el autor real expresa:

3. Cambaceres, Eugenio, "Potpourri" en *Obras completas*, Sta. Fe, Castellvi, 1968, pág. 23

Una mañana me desperté con humor aventurero y, teniendo hasta los tuétanos el sempiterno programa de mi vida... pensé que muy bien podía antojárseme cambiar de rumbos, inventar algo nuevo... ocurriéndoseme entonces una barbaridad como otra cualquiera: contribuir por mi parte, a enriquecer la literatura nacional.⁴

En el proceso de configuración de la relación autor-ficción, el carácter autobiográfico de las dos primeras novelas cederá paso a una progresiva distancia del narrador con respecto al mundo creado y en *Sin rumbo* la perspectiva se tornará bastante objetiva,⁵ pero las citas vienen a cuenta para poner al descubierto una actitud muy particular del escritor argentino frente a la literatura, y claras coincidencias entre el referente irreal que las obras denotan y el real connotado. En efecto, con alguna excepción de *En la sangre*, Cambaceres constituirá para sí su propia fuente de documentación, en tanto los asuntos guardan estrecha relación con el grupo social al que pertenece el autor. Es de hacer notar, sin embargo, que el vínculo progresivo de nuestro autor con Zola le llevará desde la "desaprensiva sátira social" de *Potpourri* a la exposición de los riesgos que entraña un sistema de vida de clara filiación liberal en *Sin rumbo*, para llegar a asumir un evidente compromiso con el grupo dirigente y conservador en su última obra, donde aplicará con rigor los principios fundamentales del naturalismo.

Nana y Andrés, entre la ficción y la realidad

Nana y *Sin rumbo* son relatos lineales donde trama y fábula coinciden y en ambos casos el personaje es el portador de la estructura: en *Nana* ya lo sugiere el título; en *Sin rumbo*, la preposición del sintagma denota privación, carencia y

4. *Idem*, pág. 13

5. Según Carlos A. Leumann en *Sin rumbo "hay plan, arquitectura, trabazón orgánica, conjunto"*. "Prólogo" en *Sin rumbo*, Bs. As., Estrada, 1949

adelanta la condición del protagonista: *Desalentado, rendido, postrado, andaba al azar, sin rumbo, en la noche negra y helada de su vida.*⁶

Esta afirmación inicial, nos permite ya adelantar que no es en la esencia del argumento sino en la configuración del personaje protagónico, donde encontramos claros puntos de contacto entre ambas novelas: ciertos rasgos de la prostituta de Zola serán retomados y ampliados por Cambaceres.

El estigma de la herencia de un padre alcoholizado arroja a Nana tempranamente a la calle; de florista pronto pasará a prostituta esgrimiendo la única arma que posee en la vida, el sexo: *Y Nana, frente a aquel público fascinado... permanecía victoriosa con su carne de mármol y con su sexo, cuya fuerza podía destruir a toda aquella gente sin que se la atacase a ella.*⁷

Corrompida por los hombres de la sociedad de los años imperiales, con la *certeza del poder de su carne*, la ambiciosa cortesana no encontrará oponentes; y el hastío de bienes y placeres en repetidas ocasiones rondará su existencia:

Nana volvía a caer en la monotonía ruidosa de su existencia paseos por el bosque, estrenos teatrales, comidas y cenas en la Maison-d'Or, en el café Anglais; luego todos los lugares públicos, todos los espectáculos donde se hacinaba la multitud: Mabilie, las revistas, las carreras... Sin embargo no lograba evadirse de aquel círculo de ociosidad estúpida que le producía como calambres en el estómago.. La soledad la desconsolaba inmediatamente, porque se encontraba con el vacío y con el aburrimiento de sí misma. (326)

Aunque de otra índole, en *Sin rumbo*, el pasado de Andrés también lo ha condicionado: infancia de niño adinerado, paso fugaz por la universidad –época

6. Cambaceres, Eugenio, *Sin rumbo*, Bs. As., Plus Ultra, 1968, pág.13. Todas las citas corresponden a esta edición. El subrayado es nuestro. En adelante se indicará sólo número de página.

7. Zola, Emile, *Nana* –traducción de Carlo Arce-, Bs. As., Hyspanámica, 1982, pág. 35. Todas las citas corresponden a la presente edición. En adelante se indicará sólo número de página.

feliz; haragán, estudiante y rico- después el club, el mundo, los placeres, la savia de la pubertad arrojada a manos llenas y un presente de abulia, empalago, inercia alimentado por las lecturas de la época, particularmente el pesimismo de la filosofía de Schopenhauer, su maestro predilecto:

Seco, estragado, sin fe, muerto el corazón, yerta el alma, harto de la Ciencia de la vida, de ese agregado de bajezas: el hombre, con él arsenal de un inmenso desprecio por los otros, por él mismo, en qué había venido a parar, ¿qué era al fin? Nada, nadie...(58)

Su hastío es casi constitucional, pero es también —como en Nana- consecuencia del ocio, del poder que le otorga una encumbrada posición social. Su existencia rueda por los días y las noches de Buenos Aires contemplando con ojos amargos y escépticos la realidad de sí mismo, del mundo, de los otros:

Insensible y como muerto...días enteros se pasaba sin querer hablar ni ver a nadie... pensando en la miseria de vivir, en el amor —un torpe llamado de los sentidos-, la amistad —una ruín explotación-, el patriotismo —un oficio o un rezago de barbarie-, la generosidad, la abnegación, el sacrificio —una quimera o un desamor monstruoso de sí mismo-, en el cálculo de la honradez, en la falta de ocasión de la virtud.... (66)

Como Nana, tampoco Andrés encontrará oponentes: en el campo y en la ciudad, sean peones o cantantes líricas su voluntad no tendrá límites. El ejemplo más claro lo constituye su relación con Donata de quien dispone libremente y sin ningún escrúpulo moral porque él es el patrón y ella “la china esa”. El episodio, en opinión de David Viñas⁸, resulta ejemplarizador de los lazos que vinculan a

8. Ver Viñas, David, “Naturalismo, herencia y purificación” en *Literatura argentina y realidad política*, Bs. As., Sudamericana, 1995

niños y criados; sirve a Cambaceres para develar la ambigüedad del mundo de la gente de servicio, que el romanticismo había soslayado y que ahora se muestra en toda su crudeza a través de las relaciones que mantienen el patrón y la hija del puestero.

Si una misma conciencia de poder se advierte en Nana y en Andrés, muy distinta es la técnica que Zola y Cambaceres emplean en el tratamiento de los restantes personajes. Fiel a su método, el escritor francés aplicará una minuciosa consideración a sus conflictos interiores, a los detalles que van marcando la lógica de las acciones y descubriendo la trama íntima del contexto en el que están insertos.

El caso del conde Muffat resulta ejemplarizador:⁹ surgido de un personaje de la *Comedia humana* de Balzac —el protagonista de *La Prima Bette*— y del senador Antonio de *Venecia salvada* de Otway, en quien el libertinaje había provocado una regresión casi hasta la infancia, Muffat es el instrumento que le permitirá a Zola demostrar la decadencia de una época y de una clase social. Desde la contradicción que entraña la imagen inicial de chambelán de la emperatriz sumergido en un palco del Variétés ostentando una *dignidad tan glacial que se le hubiese creído en alguna sesión del cuerpo legislativo*, mientras sigue *con ojos turbados* a las mujeres que pasan, Zola va trabajando con sutileza y fina ironía la progresión del vínculo Nana-Muffat hasta dejar al desnudo el entramado que los constituye en símbolo de corrupción, agentes y víctimas de ella en una situación final donde los roles se multiplican, se intercambian, se implican mutuamente.

En *Sin rumbo*, Andrés ocupa el centro del relato y los restantes personajes no pasan de ser sombras, no merecen análisis alguno por parte del autor, responden al menor estímulo del señor, caracterizado casi como señor feudal. Donata y la Amorini son mujeres *condenadas a vivir el vía crucis de su sexo*, según lo expresa el protagonista cuando, a partir de las teorías de Darwin, se cuestiona los alcances de herencia y educación y se afirma en una clara

9. Ver Cogny, Pierre, presentación de *Nana*, en *Les Rougon-Macquart*. Colección L'Intégrale.t. III. París, Le Seull. 1970, págs. 174 ss.

posición determinista:

Pensaba en la triste condición de la mujer, marcada al nacer por el dedo de la fatalidad,... la limitación estrecha de sus facultades, los escasos alcances de su inteligencia... la pobreza de su ser moral...el aspecto mismo de su cuerpo... ¿no revelaban claramente...la misión que la naturaleza le había asignado? ¿no estaban diciendo a gritos que era un ser consagrado al amor esencialmente, casi un simple instrumento de placer, creado en vista de la propagación sucesiva y creciente de la especie?(155)

Desde esta perspectiva, Donata, retratada con connotaciones eufóricas como expresión diáfana de la tierra, pero sometida al doble condicionamiento del medio y el "ciego ascendiente de la carne", se dona espontánea, ingenuamente, y sólo sabemos que ha muerto en el momento del parto. Su padre, "ño Regino", un fiel y antiguo servidor de Andrés, deja la estancia. La Amorini es la mujer mundana, frívola, sensual, caprichosa, que reproduce en buena parte las condiciones de Nana y a quien Andrés abandonará sin remordimientos.

El único personaje que "adquiere cierta grandeza negativa" es Contreras, *un chino fornido, retacón, de pómulos salientes, ojos chicos y mirada torva. Uno de esos tipos gauchos, retobados, falsos como el zorro, bravos como el tigre.* Es el peón que se resiste al amo, que guarda el resentimiento del mal trato y el despido y provoca el incendio del galpón de lana. Andrés no lo ve, es "un bulto", "la sombra de un hombre que se venga y huye". Crece en la traición que comete, pero su imagen *no ha tenido al parecer mayor valor para el autor porque no se desarrolla, no cuenta humanamente, no tiene conflicto, ni siquiera el de su traición.*¹⁰

La observación y experimentación del naturalismo sólo son aplicadas parcialmente al análisis de la interioridad de Andrés, de allí que el discurso

10. Jitrik, Noé, "Cambaceres adentro y afuera" en *Ensayos y estudios de literatura argentina*, Bs. As., Galerna, 1970, pág. 37

indirecto libre sea una de las técnicas privilegiadas en la novela argentina.

Otro aspecto que merece consideración es una cierta dualidad, una cierta confrontación entre ser y parecer que Nana y Andrés encarnan.

Zola presenta a Nana como la mujer que, obediente a su naturaleza, es sensual y desenfadada, pero no hace el mal por el mal mismo; no falta en ella la nota tierna y expresiones como “la bonachona muchacha”(33), “tenía aspecto de buena muchacha” (87), “Nana no era mala” (224), “tomó sobre él un ascendiente de buena muchacha” (315) se reiteran a lo largo de la novela. Esta condición permite entender sus crisis súbitas de maternidad, su vergüenza ante el deseo que ha despertado en el joven Georges, la especial felicidad que le infunde el espectáculo de la naturaleza en libertad:

Nana contemplaba con entusiasmo la llanura inmensa bajo el cielo gris... Todo lo que le sucedía desde que había bajado del carruaje, aquella campiña tan grande, aquellas hierbas que olían tan intensamente, aquella casa, aquellas legumbres, todo la trastornaba hasta parecerle que había abandonado París hacía veinte años. Su existencia de ayer estaba lejana. Sentía cosas que antes ignoraba.(179)

El personaje se humaniza, porque Zola sabe que los hombres no son tan buenos ni tan malos; el lector no cuestiona la piedad y el desprecio que Nana despliega y entiende que ella encierra en sí el bien y el mal, el goce y el abismo.¹¹ Pero la bondad no le alcanza para salvarse porque ya no es ella *la humilde “grisette” de los tiempos del romanticismo, desvalida, fiel, moviéndose casi siempre en ambientes pobres, enamorada de estudiantes, poetas, pintores o de algún hijo descarriado de buena familia que la abandonaba y si volvía a ella era siempre demasiado tarde*,¹² es la cortesana de los tiempos imperiales, la “mosca de oro”

11. Ver Krakowski, Anna, *La condition de la femme dans l'oeuvre d'Emile Zola*, París, Nizet, 1974, pág. 191 ss.

12. Escué, José, “Introducción” en *Nana*, Barcelona, RBA editores, 1995

que describirá Fauchery en su artículo del *Figaro*.

También en Andrés se observa una dualidad interior, es el hombre frío, despótico, cínico, arbitrario y hasta insensible con los otros, pero capaz de sentir el llamado de la tierra y la ternura de la paternidad.

Y al respirar el aire fresco y puro de la noche, las ráfagas del viento de tierra con olor a campo y con gusto a savia, se sentía de pronto poseído por un deseo apremiante y vivo: volverse. Una brusca nostalgia de la pampa lo invadía, su estancia, su libertad, su vida soberana, fuera del ambiente corrompido de la ciudad, del contacto infectivo de los otros, lejos del putrilago social (125)

Y un sentimiento complejo lo agitaba... donde la voz ciega del cariño... acababa por estallar en él venciendo la resistencia de humanas preocupaciones... hijo natural, hijo de china... qué le importaba, al fin, si era su sangre! (126)

El personaje se transformará en un padre entregado a su niña como pocos y obsesionado por el mal que pueda aquejarla. Andrea enferma de crup, la traqueotomía que el médico realiza es descripta siguiendo las pautas de la escuela naturalista, pero el pesimismo se impone sobre la confianza en la ciencia y la niña muere.

Como Zola, tampoco Cambaceres acude a soluciones que hubieran instalado la novela en el plano del romanticismo. El cambio de Andrés se ha producido casi independientemente de su voluntad, de pronto, el personaje ha sentido como real una paternidad que en la lógica de los caracteres descriptos por el autor debía ser una prueba más de su incapacidad vital y finalmente lo condena en una truculenta escena, tributo a la escuela naturalista, porque como Andrés, Cambaceres también *quería que se cortara por lo sano, en carne cruda, realidad y vida (123)*

Más allá del personaje, es indudable el aporte que el naturalismo hace

en el afinamiento de técnicas y procedimientos descriptivos, Zola le enseñó a nuestros escritores del 80, y a Cambaceres en particular, a mirar el entorno con otros ojos.

En *Nana* recorreremos las aceras del centro de París, Montmartre, la llanura de Orleans, pero fundamentalmente vivimos la realidad del teatro, el Variétés es descrito en todas sus perspectivas: portería, escenario, camerinos, trastienda, etc.

A fines del siglo pasado, Buenos Aires es la aldea que se transforma en ciudad moderna; en *Sin rumbo* aparecen diversos escenarios urbanos, pero también aquí merece especial atención el teatro Colón, que Cambaceres conocía bien y describe desde la portería saturada de “una nube espesa de humo hediondo a tabaco italiano y a letrina” hasta “la sala llena bañada por la luz cruda del gas” la noche del estreno de *Aída*. Y después del debut, como en *Nana*, hay cena celebrando el triunfo de Marietta, la diva.

Una perspectiva nueva y original, lejos de toda idealización, es la que Cambaceres alcanza en la descripción de la pampa; son cuadros de logrado realismo la esquila, la marca de la hacienda, el rancho de Donata, las sensaciones de Andrés la noche que pasa con ella, la habitación del hotel que ocupa durante el viaje a la estancia bajo la lluvia:

Pasó la noche sentado sobre una silla en una de esas piezas de pueblo de campo, roñosas y pulguientas, mirando la cama con horror, hirviendo en chinches, probablemente, sin querer acostarse ni aun vestido. Al través de los tabiques de lienzo llegaba hasta él el áspero ronquido del sueño de sus vecinos. Un olor acre a pucho de cigarrillo del país había filtrado por las grietas de la pared, apestaba el cuarto, mientras remolineando en torno de su cabeza sin cesar, una nube hambrienta de mosquitos dejaba oír su chirrido exasperante. (129)

Enrique Williams Alzaga, luego de exaltar la familiaridad que unía a Cambaceres al ámbito rural, destaca que es la del autor “la primera interpretación auténtica

del campo argentino”.

Nos preguntamos finalmente, desde el punto de vista pragmático, cuál es el mensaje que Zola y Cambaceres dejan al lector y de qué manera se va revelando el mismo en la trama del relato, sabiendo que el propósito que los anima es el de des-velar al individuo y a la sociedad de la época.

La representación de *La rubia Venus*, que nos introduce en la ficción de Zola, es una farsa burlesca que mueve a risa porque “*era el carnaval de los dioses, el Olimpo arrastrado por el fango*”, en ella “*se pisoteaba la leyenda, se rompían las antiguas imágenes*”. Pero ese primer capítulo no será sino una prolepsis de lo que viviremos a lo largo de la novela, en tanto las relaciones de los personajes estarán siempre presididas por la simulación, el engaño, la hipocresía, y entonces el mundo de la realidad vivida no es más que pura representación, una farsa donde los roles están cambiados, las virtudes son simulacro y los valores absolutos no existen, aunque pocos lo adviertan o prefieran no advertirlo. Cuando el príncipe de Escocia, el marqués de Chevard y el conde Muffat, instalados en el camerino de una Nana semidesnuda, brindan con el champaña de Fontán, un bribón cómico, el narrador señala: *Allí no se bromeaba; era como en la corte. Aquel mundo de teatro prolongaba el mundo real, en una farsa seria, bajo el vaho ardiente del gas.*

De allí que, si bien Nana es la devoradora de hombres, la mosca de oro que convierte en estiércol lo que toca, su actitud no difiere demasiado de la del resto de la sociedad: Fontán finge, Satin y las mujerzuelas del teatro fingen, pero también lo hacen condes, marqueses, banqueros y periodistas, todos se mueven en “*las sociedades inevitables de la existencia*”. El mundo es pura farsa donde algunos representan el papel de hombre honrado y cuando Nana lo consigue para sí en *Duquesita*, la obra de Fauchery, su actuación resulta un fracaso rotundo.

De acuerdo con la eficacia docente que reconoce a la novela naturalista, Zola acentúa los rasgos demostrativos que se empeñan en la ilustración de la tesis, declarada por el relato con nitidez:

Su obra de ruina y muerte estaba consumada: la mosca

escapada de la basura de los arrabales, llevando el germen de las podredumbres sociales había envenenado a aquellos hombres nada más con posarse sobre ellos. Aquello estaba bien, era justo, había vengado a su gente, a los pordioseros y a los desheredados (462)

Pero también pone en boca de Nana la otra cara de la realidad, la palabra que desnuda la farsa:

-Eso es. Todo sobre Nana, todo sobre la bestia... esa condenada ramera que se acuesta con todo el mundo, que limpia a unos, que hace reventar a otros, que causa la desgracia de tantas personas... ¡Santo Dios, esto no es justo. La sociedad está mal hecha. Se acusa a las mujeres cuando son los hombres quienes exigen las cosas!(401)

De hecho, ella también será aniquilada porque la culpa es compartida. En el ánimo del lector perdura nítida la lección moral: la prostituta encarna un grave peligro social; pero también permanece grabada la falsedad de una sociedad corrompida en sus entrañas.

En *Sin rumbo*, Andrés, desde el pesimismo esencial de su existencia, busca un refugio, una salida:

... en los halagos de la vida ligera de soltero, en los clubes, en el juego, en los teatros, en los amores fáciles... en el comercio de ese mundo aparte, heteróclito, mezcla de escorias humanas, donde el oficio de vivir se incrusta en la costumbre y donde la farsa vivida no es otra que una repetición grosera de la farsa representada.

A través del protagonista, Cambaceres también desnuda una realidad: amonesta a los advenedizos que pretenden servirse de influencias, califica de "indecente

mamarracho" las fiestas populares que celebran el aniversario patrio pensando "que algo más soñaron merecerse los revolucionarios argentinos", rechaza los diarios porque sólo se ocupan de política y la política es "un mercado de conciencias en la plaza de la república", considera un ridículo "étalage" la "rueda de gente yendo y viniendo por Palermo".

Observa las costumbres de la época desde el escepticismo cínico de su personaje, pero no deja de defender los privilegios de su clase, y finalmente lo aniquila porque el estatismo de Andrés, abúlico fracasado, ausente de objetivos, está lejos de ser factor de progreso individual o social y constituye una seria amenaza para los privilegios de la élite. El juez de paz de un pueblo de la pampa lo denuncia en un discurso henchido de ridícula oratoria:

Si, señores, lo digo sin vueltas ni rodeos, con la franqueza brutal de un pecho republicano: la inercia nos mata, nos consume, es necesario que a iniciativa individual, o a iniciativa progresista y salvadora, se haga sentir de una vez si queremos llegar a ser grandes y a que se nos trate con respeto..."(73)

Si en *Nana*, la sociedad produce un tipo humano que paradójicamente la consume y la devora, en *Sin rumbo* también la sociedad —cierto sector de la sociedad— genera un tipo humano que puede llegar a echar por tierra los planes de modernización y progreso.

Conclusiones

La lectura de *Nana* y *Sin rumbo* permite establecer su interrelación en algunos aspectos: difiere la actitud de ambos escritores frente a la literatura, a pesar de que Cambaceres está en camino de asumir un compromiso más decidido con ella; diversa es también la condición de los personajes de ambas novelas, aunque converge el tratamiento privilegiado que Zola y Cambaceres le asignan a los protagonistas. En relación con ellos, el hastío, cierta dualidad interior, la pasión

por la naturaleza, la oposición campo-ciudad, la adhesión a las teorías que predicán el condicionamiento de la mujer, son aspectos que Cambaceres desarrolla adaptándolos al contexto de la ficción creada.

La relación personaje-sociedad, verdad-simulación descubre, en el nivel pragmático, el paralelismo de motivaciones y propósitos de los autores y permite percibir claras relaciones en la modalidad que ambos adoptan para descubrir la realidad a partir de la simulación, la ironía, el cinismo.

Sin duda, el modelo zoliano pulió la habilidad descriptiva de nuestro autor argentino y le facilitó una interpretación más ajustada de su entorno, pero Cambaceres no se atiene con fidelidad absoluta al modelo, lo transforma y lo adecua a sus propias condiciones de producción, logrando cierto equilibrio mimesis y creación. El ambiente natural y social es sentido, observado y vivido por el autor, quien consigue suscitar similar sensación en el lector.

Mallarmé/Biagioni: una nueva tirada de dados

Cristina Piña

Universidad Nacional de Mar del Plata

Si bien, como se ha señalado innumerables veces, la figura de Mallarmé es un antecedente fundamental para la ruptura con la concepción tradicional de la poesía que representan los diferentes movimientos vanguardistas de principios del siglo XX, considero que el potencial de transgresión de su poema póstumo, *Un Coup de dés*¹ y de sus reflexiones sobre la poesía tardó mucho más en revelarse. En rigor, creo que sólo resultó plenamente inteligible a partir de los estudios de Maurice Blanchot² y Julia Kristeva,³ así como del pensamiento de Gilles Deleuze y Jacques Derrida. También, a partir del rechazo de George Steiner,⁴

-
1. Stéphane Mallarmé: *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard..* París, Gallimard, 1998. [2ª impresión de la edición de 1914]
 2. Stéphane Mallarmé: "Divagations" en: *Igitur, Divagations, Un coup de dés.* París, Gallimard, Coll. Poésie, 1976. Préface: Yves Bonnefoy.
 3. Maurice Blanchot: *La Part du feu.* París, Gallimard, 1949; *El diálogo inconcluso.* Caracas, Monte Ávila, 1974 ; *Falsos pasos.* Valencia, Pretextos, 1975; *El libro que vendrá.* Caracas, Monte Ávila, 1992 [2ª edic.]; *L'Espace littéraire.* París, Gallimard, Folio Essais, 1994.
 4. Julia Kristeva: "Poésie et négativité" y "L'Engendrement de la formule" en: *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse.* París, Ed. du Seuil, Coll. Points, 1969. [págs. 185-310]; *La Révolution du langage poétique.* París, Ed. du Seuil, Coll. Tel quel, 1974.

quien en el feroz ataque que le consagra en su libro *Presencias reales* a raíz de su concepción ontoteológica del arte y su nostalgia de los dioses –cuya acta de defunción ya firmó Nietzsche hace más de un siglo–, destaca como pocos, aunque en sentido negativo, el carácter de punto de inflexión del mencionado poema y de las reflexiones del escritor sobre la poesía.

No es de extrañarse, entonces, que los aspectos más radicales de su poética sólo puedan rastrearse muchos años más tarde en la obra de diversos escritores –no sólo poetas, como lo demostrarían, por ejemplo, la prosa de Duras y la del propio Jacques Lacan. Tampoco que, en el caso de la poesía argentina, hubiera que esperar casi un siglo para ver la inscripción y continuación de algunas de sus rupturas en la obra de Amelia Biagioni.

Al respecto, me interesa señalar que, con anterioridad, se da una inscripción de ciertos aspectos de su poética en dos autores muy diferentes –Ricardo Molinari y Alejandra Pizarnik–, y se pueden rastrear nexos intertextuales importantes en los sonetos de Carlos Mastronardi y, años más tarde, en los poemas de Federico Gorbea –autor, por otra parte, de una de las mejores traducciones parciales de la poesía de Mallarmé.⁶

Sin embargo, me parece que en ninguno de ellos es perceptible lo que, en el título de esta ponencia, he llamado “una nueva tirada de dados”, en tanto que, si por un lado, la obra de Biagioni asume como ninguna otra dentro de la poesía argentina ese nuevo “espacio literario” que inaugura Mallarmé, magistralmente cartografiado en sus consecuencias para el sujeto y la concepción del libro por Maurice Blanchot,⁷ por otro, le confiere un sesgo personal y particularísimo –que nos remitiría, más bien, a las nociones de “multiplicidad”, “nomadismo” y “rizoma” de Deleuze⁸ al principio de impersonalidad apuntado

5. George Steiner: *Presencias reales*. Barcelona, Destino, 1991. [págs. 111-166]

6. Stéphane Mallarmé: *Poesía*. Bs.As. Ediciones Librerías Fausto, 1975. [Traducción y prólogo: Federico Gorbea]

7. Maurice Blanchot: *El libro que vendrá*. Op. cit., sobre todo págs. 251-274 y *L'Espace littéraire*. Op. cit., sobre todo págs. 37-52

8. Para estos conceptos, ver sobre todo Gilles Deleuze: *Diferencia y repetición*. Madrid, Júcar,

por Mallarmé en sus escritos teóricos y justificado en sus famosas cartas a Cazalis y Lefébure de 1867.⁹

Para identificar las identidades y diferencias entre ambos poetas, partiré de señalar los aspectos transgresores que llegan a su extremo en *Un Coup de dés*, para luego detenerme en la torsión particular que a ellos les confiere la poesía de Amelia Biagioni, en especial su último libro *Región de fugas*.¹⁰

En cuanto al primero de los aspectos transgresores del poema póstumo de Mallarmé señalados y tal como lo destaca Maurice Blanchot, si algo nos ha legado este extraordinario poeta es una nueva concepción del espacio literario y del libro, pues, tras su *Coup de dés*, ya no se los concibe, respectivamente, como linealidad y como lugar de condensación de uno o varios sentidos que es posible recomponer a partir de una comprensión analítica, entendida como repetición de un valén lineal y, en tal sentido, idéntico. Por el contrario, a partir de ese poema que sacude las bases epistemológicas mismas de la Modernidad, se abre un espacio literario que, a la linealidad tradicional, suma la profundidad y el movimiento, produciendo un estallido y una diseminación más afines con las articulaciones de la música –por eso el poema es *partitura*– o de la pintura –por eso el poema es *cuadro, grafé*– que con las de cualquier lógica binaria u ontoteológica.

Asimismo, en cuanto a la desaparición del autor como padre del poema y de la dimensión representativa del lenguaje, si bien ambas ya estaban presentes en la poesía anterior de Mallarmé –el famoso soneto *Ses purs ongles très haut...*¹¹ es quizás el ejemplo canónico del repliegue autorreflexivo del lenguaje sobre sí-

1988, pág. 233 y Gilles Deleuze y Félix Guattari: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos, 1988; sobre todo págs. 9-32, pero también 359-432.

9. Stéphane Mallarmé: "La Musique et les lettres" y "Autobiographie" en: *Igitur, Divagations, Un coup de dés*. París, Gallimard, Coll. Poésie, 1976. Préface: Yves Bonnefoy. [pág. 368 y 374 respectivamente]; *Correspondance. Lettres sur la poésie*. París, Gallimard, Coll. Poésie, 1995. Préface: Yves Bonnefoy, édition: Bertrand Marchal [págs. 341-351]

10. Amelia Biagioni: *Región de fugas*. Bs.As., Sudamericana, 1995.

11. Stéphane Mallarmé: *Poésies*. París, Gallimard, Coll. Poésie, 1992. [Préface: Yves Bonnefoy, édition: Bertrand Marchal] pág. 59

, en su poema póstumo alcanzan el nivel de una auténtica revolución copernicana. En efecto, la búsqueda de la impersonalidad, yendo más allá del trazado de un único personaje simbólico –Hérodote, el fauno, Igitur-, se abre a la multiplicidad y reversibilidad de las personas poéticas –el anciano del navío, Hamlet, el héroe innominado-, a la par que la conjunción entre, primero, el trabajo de la musicalidad fuera del “teclado” del alejandrino tradicional y según la noción de *partitura*; segundo, el trabajo del espacio de la página como *cuadro* por medio del uso de diversas tipografías y esbozos caligramáticos; tercero, la ruptura de la linealidad de la lectura, al articular el uso de tipografías diferentes con el aprovechamiento de la doble página o “pliego” como doble opción de lectura –leer en el sentido horizontal del pliego o en el vertical de cada página- y cuarto, los nexos intertextuales con la propia obra y con obras o sistemas semióticos diferentes, confieren su plena potencia de engendramiento significativa a la palabra, cuyo “vacío” de cualquier sentido representativo la abre al horizonte de una producción incesante.

Pasando ahora a Blagioni, ¿con qué identidades y diferencias nos enfrenta su nueva tirada de dados poética y por qué la llamo así? Para comprenderlo, creo importante sintetizar mínimamente su trayectoria poética y las sucesivas rupturas que han ido acercando su poética a la de Mallarmé, si bien con una diferencia fundamental. La poeta argentina, aunque pasa por una ruptura de su concepción religiosa tradicional, que puede equipararse con la trágica experiencia del vacío que quiebra –según la lectura de Bonnefoy¹²- la concepción del mundo originaria de Mallarmé, afín con la las grandes estructuras del pensamiento arcaico, no deriva por ello en una ruptura del sentido de tono dramático, sino en el júbilo no ya del empirismo trascendental –y por ente ateo- de un Deleuze, sino en el de un inmanentismo panteísta cercano al de Baruch Spinoza, donde la dimensión religiosa trascendente se vuelve inmanente y se pluraliza y el sujeto estalla en instancias nómades, múltiples y rizomáticas.

En efecto, a partir de sus dos primeros libros, *Sonata de soledad*¹³ y *La*

12. Yves Bonnefoy: “La clef de la dernière cassette” en: Stéphane Mallarmé: *Poésies. Op. cit.* págs. vii-xxvi

13. Amelia Blagioni: *Sonata de soledad*. Santa Fe, Castellví, 1954 - 2ª edic., 1957.

llave,¹⁴ asociados con una estética tradicional en lo formal, subjetivista en lo temático y apegada a una concepción filosófico-religiosa que mantiene la dupla empírico-trascendental, su escritura evoluciona hacia una poética de destrucción progresivamente más compleja, de la que son testimonio sus tres últimos libros *Las cacerías*¹⁵ *Estaciones de van Gogh*¹⁶ y *Región de fugas*, donde se abre la concepción de la realidad, la subjetividad y la práctica poética, así como se replantea la relación con el lenguaje. Entre ambos extremos se inscribe su tercer libro, *El humo*¹⁷, que en cierto sentido correspondería –si bien con una resolución diferente- a la crisis mallarmeana de los años 1864-67, en tanto en él se plantea el estallido de la concepción tradicional del lenguaje, el mundo, la dimensión trascendente y el yo antes apuntado, pero donde aún perduran elementos temáticos de su primera época, sobre todo en lo relativo a la concepción de la subjetividad como algo dado, cerrado sobre sí y existente al margen de la escritura, y a la divinidad.

Acroa de la subjetividad, si bien puede decirse que *El humo* es, en su totalidad, una indagación en ella, la idea de aquella que aparecía en los libros precedentes y que, según acabo de señalar, se entendía como algo dado y cerrado, se fisura en un doble sentido: por un lado, se abre hacia un juego de metamorfosis que la descentra, transformándola en *llovizna*, *mariposa*, *humo* de la ciudad. Por el otro, hacia el final del libro se llega a un vaciamiento absoluto de ese lugar antes denominado *yo* y concebido como reservorio de la experiencia y la memoria y origen de la escritura, proceso que se ve claramente en esta cita del poema «Me distraje un instante»:

*Fija, vaciada, ausente
un agujero soy
por donde pasa el mundo...*

14. Amelia Biaglioni: *La llave*. Bs. As., Emecé, 1957.

15. Amelia Biaglioni: *Las cacerías*. Bs. As., Sudamericana, 1976.

16. Amelia Biaglioni: *Estaciones de Van Gogh*. Bs. As., Sudamericana, 1984.

17. Amelia Biaglioni: *El humo*. Bs. As., Emecé, 1967

(Op. cit. pág. 82)

Este vaciamiento y esta pérdida se relacionan, asimismo con una variación en el vínculo con el lenguaje y la práctica poética. Como se percibe sobre todo en los poemas «Oh tenebrosa fulgurante» y «Oh cielo», ya no se entiende a la poesía como práctica que refleja especularmente los avatares de la subjetividad, sino como destrucción de ese yo, el cual se convierte en lugar de paso y de manifestación de lo real, voz innominada e impersonal a partir de la cual se producen significaciones móviles.

En el plano formal, la crisis se percibe en la oscilación entre el uso de formas poéticas tradicionales y el trabajo del lenguaje a partir de su dinamismo sonoro y su materialidad.

Por último, es importante, en vista al tono que adoptará en el libro siguiente, *Las cacerías*, señalar el acento trágico y exasperado que predomina en *El humo*, ya que la mutación que he señalado se experimenta con dolor y angustia.

De ese dolor y angustia, *Las cacerías* nos llevará, tras asumir el quehacer poético como principio estructurante de la persona y el mundo, a un tono exaltado, afirmativo y vital, acorde con la concepción del universo a la que la poeta ha arribado, en la cual el símbolo de la cacería es la clave central. Una idea donde el principio de la persecución, la búsqueda y la destrucción -pero una destrucción que se plantea como un momento en la dialéctica infinita de las metamorfosis y el tránsito a través de la cadena del ser-, dinamiza la totalidad del universo, el cual no sólo incluye las diversas instancias físicas y metafísicas de la vida, sino que se abre, espacialmente, hasta abarcar el cosmos planteado por la física moderna, con su visión de infinitas galaxias y novas en expansión. Y como culminación o inicio de ese universo-bosque de símbolos, donde el principio de identidad -incluso el del sujeto de la enunciación- está abolido, aparece una figura también nueva de Dios, en tanto se lo ve como el Supremo Cazador, que consume a sus criaturas y se consume en ellas, en un inmanentismo panteísta.

Y si mundo, yo y divinidad estallan, también lo hace el lenguaje, pues

dicha concepción compleja y móvil encuentra su correlato formal en un lenguaje que, dejando de lado la función representativa, pone en libertad a la palabra y repite en el plano verbal y enunciativo ese principio vertiginoso de transmutaciones y relaciones fulgurantes. La manifestación de dicha liberación se percibe, ante todo, en la anulación de la subjetividad homogénea y unitaria en favor de una impersonalidad que se manifiesta tanto a través de la multiplicidad de voces -la de Dios, la rana, Simeón el estilista, San Pablo, la hormiga, el león, el tigre, la partiquina- como de su anonadamiento final, ya que al dejarse llevar por los juegos rítmicos, retóricos, fónicos y gráficos, desaparece como ordenadora de su lenguaje, el cual, renunciando a representar, engendra sus contenidos a partir del libre juego de su materialidad.

Dicho estallido se cumple, primero y al igual que en Mallarmé, a través del trabajo sobre la musicalidad del lenguaje, que se rearticula a partir de la sonoridad de las palabras, generando nuevas significaciones en constante transformación. Pero también se da una pluralización del sentido por medio de una similar explotación de los aspectos gráficos y, sobre todo en los poemas reunidos bajo el título «Escrituras de rana», de una rica intertextualidad, donde, lejos del sentido trágico de Mallarmé, aparecen el humor y la parodia de los sentidos canónicos congelados en esas cristalizaciones lingüísticas que son los refranes.

Creo que mis afirmaciones quedarán más claras si cito un poema en el cual se perciben de manera privilegiada muchas de las transgresiones a las que me he referido:

GESTALT

De mi boca brota el bramido de los soles.

Orión recién despedazado

sopla el cuerno de caza

halalí

que reverbera en astronaves y galaxias.

En flecha en selva y en turbina

*con ansia blanca y negra
las estirpes
del polvo al ángel
devorándose comulgándose
persiguen la persecución
halcón azor amor neblí radar
para alcanzarme límpidas a Mi
que soy el Cazador.
(Op. cit. pág. 9)*

Su libro siguiente, *Estaciones de van Gogh*, centrado en la figura del pintor holandés, traza una especie de biografía espiritual de éste tomando como punto de referencia cinco de los lugares en los que se desarrolló su vida y su obra. Sin embargo, gracias al tratamiento a la vez singular y transpersonal que le da la autora, se convierte tanto en una autobiografía como en la historia de todo artista comprometido hasta sus últimas consecuencias con su práctica. Porque el desfundamiento del yo al que aludí antes pluraliza la significación de los poemas, haciendo que su referencialidad se multiplique y se pliegue sobre sí —al apuntar simultáneamente al pintor, a la poeta, al artista despersonalizado y a su práctica, a la par que la valorización de la práctica artística como constitutiva de la subjetividad —la subjetividad del poeta se conforma a partir de su escritura, la del pintor surge de su pintura— permite que los sujetos estallen, en tanto que “efectos” de su propia producción artística.

Tal relación polifónica y contrapuntística entre sujetos descentrados, está inscrita formalmente en el diálogo que los poemas establecen con las citas de la correspondencia entre Vincent y Théo van Gogh que van puntuando el libro y que actúan como pivotes a partir de los cuales se teje la trama poética. En ese vaivén que contrapone y reúne las dos voces es donde se da el mayor logro formal del libro, al establecer un sistema vertiginoso de ecos que cada vez absorbe y recupera la voz de la poeta, convertida en voz propia, otra, total y, por lo tanto, impersonal.

No menos renovador es su tratamiento del lenguaje, que hace funcionar

a las palabras no ya como notas musicales ni como grafemas o caligramas, sino como auténticas pinceladas, la cuales se captan, en consecuencia, no ya en su individualidad, sino en el diseño plástico cuya articulación constituye cada poema. Es decir que, por un lado, las significaciones circulan de las citas a los poemas, iluminándose mutuamente en su diálogo y creando nuevos sentidos y, por otro, cada poema funciona como un cuadro, en una alternancia de movimientos y puntos de fijación –territorializaciones y desterritorializaciones– que rompiendo la linealidad de la lectura produce esa dimensión de “profundidad” que Blanchot destaca en Mallarmé como característica del “libro que vendrá”.

Llegamos así al último libro, *Región de fugas*, en el cual vuelve a rearticularse la propuesta poética de Biagioni, ya que si bien sigue radicalizando la pluralización del sentido antes señalado, agrega nuevos aspectos que acercan aún más su libro a las propuestas mallarmeanas.

El hecho de que ya desde el título plantee al conjunto de poemas como un material sonoro que se estructura según las leyes de la fuga, abre una nueva perspectiva. Porque, ante todo, ¿qué es una fuga en sentido musical? Según nos dice el diccionario, «Se trata de un tipo de composición contrapuntística para un número dado de PARTES O «VOCES», cuyo rasgo esencial son las entradas sucesivas de todas las voces IMITÁNDOSE entre sí. La entrada que abre está en la tónica y se llama *tema*; la entrada imitativa de la siguiente voz, en dominante, y se llama *respuesta*; lo mismo ocurre con las voces subsiguientes (si es que las hay) alternadas.» (cf.: Arthur Jacobs: *Diccionario de música*. Bs. As. Losada, 1995)

La cita anterior, en un sentido, describe con singular precisión lo que ocurre en el libro, pues esa «desconocida» de sí del primer poema, que sólo sabe «*que el bosque errante de los nombres*» es su hogar y que se presenta, en el segundo poema, por lo menos como dos –la sedentaria y la nómada–, es decir, tema y contratema de una fuga, a lo largo del libro repetirá su dualidad radical en los diálogos entre las voces opuestas que, desde el plano de la historia al de las diferentes instancias del ser, van dividiéndose para confluir, al separarse, en un dibujo musical polifónico.

Pero si fuga, en el sentido musical, alude a esa repetición contrapuntística

y siempre desviada, en otro sentido más inmediato alude a un movimiento de huida que transforma a la subjetividad plural —y por ende impersonal- en nómada, que migra de pintor de Altamira a personaje de Tennessee Williams, de insecto a reptil o “doméstica niña de mil años” y así sucesivamente.

En el plano del manejo del lenguaje, la mencionada ruptura determina una nueva relación con él, que suma a la manipulación de la palabra como nota musical y pincelada pictórica, tres innovaciones más: primero, un mayor ahondamiento en sus posibilidades gráficas de engendrar sentido -los poemas casi caligramáticos «Noche entreabierta» y «Arpa», por ejemplo-; segundo, un juego con la morfología para crear neologismos llenos de sentido por adjunción de palabras; tercero, por fin, instaura un principio de lectura reversible y pluridimensional que nuevamente nos remite a *Un Coup de dés*. En efecto, en varios de los poemas la distribución de las palabras -sea a través del aprovechamiento del espacio de la página, sea a través del juego de las tipografías- permite diversas lecturas del poema: como una unidad, como dos poemas aislados y vinculados entre sí, de abajo arriba o de derecha a izquierda, en un vértigo de productividad significativa que parecería dar un paso más allá de *Estaciones de van Gogh* y hasta del *Coup de dés*, en una concreción más osada del nuevo espacio literario y el libro por él inaugurado. Asimismo, cuando articula dicha reversibilidad con el principio de la fuga antes señalado, nos encontramos con un poema como «Cíclica mano en laberinto» en el que las dos columnas poéticas -por llamarlas de alguna manera- desarrollan temas diferentes -tema y contratema-, lo cual hace todavía más complejo el juego de unidad y divergencia que preside al libro.

Si subjetividad y lenguaje, como hemos visto, sufren una nueva mutación que los hace más abiertos, la concepción del mundo que de este último libro se desprende retoma la planteada en *Las cacerías*, sólo que -al igual que lo que ocurre en lo relativo a la subjetividad- sin que el acento recaiga en el enfrentamiento voraz de consumición/consumación que signaba a aquél, sino en la afirmación poética. No en vano el final del poema «Cíclica mano en laberinto» afirma:

Yo soy la centelleante

sola garganta innumerable
exhalando poemas simultáneos (pág. 47)

Por cierto que podría señalar muchos otros elementos que acercan y hacen divergir la concepción de la poesía de Mallarmé y la de Blagioni. Sin embargo creo que lo dicho alcanza para entender los textos de la poeta argentina simultáneamente como una nueva tirada de dados ante el azar del sentido y una concreción del “libro que vendrá” anunciado por *Un Coup de dés* según la lectura de Blanchot.

Bibliografía

- BIAGIONI, Amelia: *Sonata de soledad*. Santa Fe, Castellví, 1954 - 2ª edic., 1957.
- BIAGIONI, Amelia: *La llave*. Bs.As., Emecé, 1957.
- BIAGIONI, Amelia: *El humo*. Bs.As., Emecé, 1967
- BIAGIONI, Amella: *Las cacerías*. Bs.As., Sudamericana, 1976.
- BIAGIONI, Amelia: *Estaciones de Van Gogh*. Bs.As., Sudamericana, 1984.
- BIAGIONI, Amelia: *Región de fugas*. Bs.As., Sudamericana, 1995.
- BLANCHOT, Maurice: *La Part du feu*. París, Gallimard, 1949.
- BLANCHOT, Maurice: *El diálogo inconcluso*. Caracas, Monte Ávila, 1974.
- BLANCHOT, Maurice: *Falsos pasos*. Valencia, Pretextos, 1975.
- BLANCHOT, Maurice: *El libro que vendrá*. Caracas, Monte Ávila, 1992 [2ª edic.] Blanchot, Maurice: *L'Espace littéraire*. París, Gallimard, Folio Essais, 1994.
- CAMPION, Pierre: *Mallarmé. Poésie et philosophie*. París, PUF, 1994.
- DAVIES, Gardner: *Vers une explication rationnelle du "coup de dés"*. París, José Corti, 1992.
- DELEUZE, Gilles: *Diferencia y repetición*. Madrid, Júcar, 1988.
- DELEUZE, Gilles: *Lógica del sentido*. Barcelona, Paidós, 1989.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia,

Pre-textos, 1988.

DERRIDA, Jacques: "Mallarmé" en: "¿Cómo no hablar?" y otros textos". en: *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*. Suplementos. 13.

DERRIDA, Jacques: *La diseminación*. Madrid, Fundamentos, 1975.

KRISTEVA, Julia: "Poésie et négativité" y "L'Engendrement de la formule" en: *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. París, Ed. du Seuil, Coll. Points, 1969.

KRISTEVA, Julia: *La Révolution du langage poétique*. París, Ed. du Seuil, Coll. Telquel, 1974.

Mallarmé 1824-1898 Un destin d'écriture. Sous la direction d'Yves Peyré. París, Gallimard / Réunion des Musées Nationaux, 1998.

MALLARMÉ, Stéphane: *Poesía*. Bs.As. Ediciones Librerías Fausto, 1975. [Traducción y prólogo: Federico Gorbea]

MALLARMÉ, Stéphane: *Poésies*. París, Gallimard, Coll. Poésie, 1992. [Préface: Yves Bonnefoy, édition: Bertrand Marchal]

MALLARMÉ, Stéphane: *Pour un tombeau d'Anatole*. París, Seuil, 1961. [Introduction de Jean-Pierre Richard]

MALLARMÉ, Stéphane: *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard.* París, Gallimard, 1998. [2ª impresión de la edición de 1914]

MALLARMÉ, Stéphane: *Igitur, Divagations, Un coup de dés*. París, Gallimard, Coll. Poésie, 1976. [Préface: Yves Bonnefoy]

MALLARMÉ, Stéphane: *Les Loisirs de la poste*. París, Éditions des cendres, 1998 [Postface de Yves Peyré]

MALLARMÉ, Stéphane: *Correspondance. Lettres sur la*

poésie. París, Gallimard, Coll.

Poésie, 1995. [Préface: Yves Bonnefoy, édition: Bertrand Marchal]

MAURON, Charles: *Mallarmé*. París, Seuil, Écrivains de toujours, 1964.

PIÑA, Cristina: «El suntuoso plumaje del Fénix: *Las cacerías de Amelia Biagioni*» en: *Suplemento Literario - Diario La Gaceta*. Tucumán, 4 de octubre, 1986;

PIÑA, Cristina: «Bajo el signo de la ruptura: Transformación y coherencia en la poesía de Amelia Biagioni», en: *Pliego de poesía*. Bs.As., Nº 5, otoño-invierno, 1987.

PIÑA, Cristina: Introducción, esbozo biográfico y selección antológica de los poemas para el fascículo *Amelia Biagioni*. Bs. As., Col. «Los Grandes Poetas», Centro Editor de América Latina, 1989.

PIÑA, Cristina: «Amelia Biagioni: la ruptura como tradición» en: *Hablar de poesía*. Bs. As., Año 1, junio 1999.

SCHERER, Jacques: *Le "Livre" de Mallarmé*. París, Gallimard, 1977 [Nouvelle édition revue et augmentée]

STEINER, George: *Presencias reales*. Barcelona, Destino, 1991. [págs. 111-166]

***Figuras de la mère-versión: el
devenir anoréxico y el devenir
bulímico-animado (Marie Darrieussecq:
Chanchadas. Marcela Serrano:
Antigua vida mía)***

Lic. Cecilia Secreto.

Universidad Nacional de Mar del Plata

*Hay un elemento de la neurosis
femenina que temo especialmente:
su lealtad al malestar
(Marcela Serrano: Antigua vida mía)*

Una naturaleza muerta connota el horror de la descomposición. Es, sin dudas, una suerte de contradicción; la unión de la vida y la muerte, de la presencia y la nada. Apariencia estática que intenta mostrar una belleza eterna que, en realidad, apenas alcanza a sostenerse.

«Elemento viviente fijado en la inmortalidad estética del cuadro que es el mundo, la mujer se mira (subjetiva y objetivamente) como naturaleza muerta», dice Anne Juranville.¹

Existe en el enmascaramiento femenino una fetichización del rostro y del cuerpo. Este enmascaramiento se extiende por toda la superficie hasta cubrirlo por completo. El cuerpo, adornado, esplendoroso de belleza, se presta así al juego de las apariencias. Lo real no es sino lo irreal. Como en una naturaleza

1. Juranville, Anne: *La mujer y la melancolía*. Nueva visión. Bs As 1994 pág.220

muerta la tensión entre lo visible y lo invisible; lo perdurable y lo transitorio; lo real y lo irreal; la plenitud y el vacío; la apariencia y la existencia; la belleza y la podredumbre; el eros y el tánatos, está presente.

Es imposible separar a la mirada del espejo. También es imposible separar la mirada y el espejo del cuerpo femenino. Cuerpo, mirada y espejo, inmersos en el rito del enmascaramiento y la fetichización entran en un juego de refinada canibalización que implica, a veces, la pérdida, y otras, el re-surgimiento.

Según Lacan es el estadio del espejo uno de los estadios constitutivos de la Identidad. Y es también este espejo el elemento constitutivo de una Identidad fragmentada.

¿Qué ocurre cuando una mujer (vanidad de vanidades, según la acusación a la que se ve sometida desde antaño) se enfrenta a este espejo y la imagen que éste le devuelve no corresponde con la imagen ideal de sí misma? (extraña complejidad la de la imagen del imaginario).

«La mujer se mira como naturaleza muerta». Este deseo de inmortalidad estética es, precisamente, el causante de una mirada perversa, en tanto se ofrece a una «mala interpretación», a una versión Otra.

El cuerpo femenino parece constituirse en «soporte» de la subjetividad, parece instituirse en algo así como el «objeto» del sujeto, un objeto que es el sujeto mismo o, dicho de otro modo, el sujeto hace de su cuerpo el objeto en el cual se reconoce. Esta «objetivación» del cuerpo, este cuerpo objetivado, es sometido a la mirada subjetiva. Allí es donde el cuerpo es canibalizado en un gesto de «autocanibalización» perversa. Este gesto deriva, las más de las veces, en un **devenir**, dado que la relación objetivación/subjetivación del sujeto va a expresarse en el borde, constituyendo un fenómeno de «entre».

Al decir de Gilles Lipovestsky dos son las normas que dominan hoy la galaxia de lo femenino: el antipeso y el antienvjecimiento. Estos nuevos violentamientos permiten hablar de un «cuerpo posmoderno», que será, precisamente, aquel que sufre «en carne propia» estos violentamientos (violencias invisibles, en muchos casos).

El adelgazamiento y la resistencia a la vejez son dos de los modos de la cristalización de la expresión de un cuerpo «otro», pero no son los únicos. El cuerpo posmoderno, inmerso en las prácticas de la cultura light, se somete, de

continuo, a ritos de privación, separación, maltrato y autocastigo. En muchos casos este ritual desemboca en la muerte.

De este modo, el cuerpo posmoderno puede verse como un cuerpo **perverso** o, tal vez, **perverso**, que se niega al deseo, casi en obediencia a una pulsión de muerte, a un goce.

Freud en *Compendio del Psicoanálisis* define a los perversos como aquellas personas cuyos deseos parecieran ser sexuales, pero que al mismo tiempo descartan completamente los órganos sexuales o su utilización normal. Tomo este concepto de perversión haciéndolo extensivo no sólo a la perversión sexual, (la que atañe a los órganos sexuales), sino a la que compete a las funciones orgánicas y, fundamentalmente, la alimenticia, vale decir, a la que involucra a los órganos digestivos.

Dentro de esta forma señalada de perversión aparece, como cristalización de negarse a utilizar normalmente los órganos digestivos, los fenómenos de **la anorexia y la bulimia**.

El malestar en el cuerpo es una de las nuevas máscaras del malestar en la cultura. La anorexia y la bulimia son significantes que circulan socialmente con insistencia.

Marcelo Hekier y Celina Miller afirman que la anorexia es un síntoma de deseo, de un deseo particular del que, siguiendo a Lacan, se puede afirmar que es un **deseo de nada**.

*«En la negativa a comer hay una verdad en juego, una relación constante entre lo vacío y lo lleno, donde incorporar para expulsar, masticar para vomitar se tornan vaivenes de la pérdida y reencuentro con el objeto a. Malestar en la cultura: confusa yuxtaposición entre necesidad, demanda y deseo en la que el sujeto es degradado a ser un objeto, reducido a valor de intercambio».*²

2. Hekier, Marcelo y Miller, Celina: *Anorexia-Bulimia: Deseo de nada*. Paidós. Bs As 1994 págs 16-18

El sujeto, atrapado en la encrucijada del espejo, sometido a la impiedad de la propia mirada narcisista, alienada en modelos inalcanzables (literalmente) transforma a su propio cuerpo en ese objeto pequeña a, sólo hallable en la muerte (o la transfiguración).

Kristeva señala que *«el asco por la comida es la forma más elemental y más arcaica de la abyección... Pero puesto que ese alimento no es un «otro» yo me expulso, yo me escupo, yo me abyecto... En ese trayecto donde yo devengo, doy a luz un yo (moi) en la violencia del sollozo, del vómito»*.³

Anorexia y bulimia, anoréxicas y bulímicas: fenómenos representativos de la abyección, de aquello que solicita y pulveriza al mismo tiempo, espacio del límite, del borde entre el sujeto y el objeto, entre el superyó y el abyecto, entre lo corpóreo y lo intangible, entre el cuerpo y el cadáver. Espacio del deshecho, de la basura, del vómito, del asco, de la caída. **«Ya no soy yo (moi) quien expulsa, «yo» es expulsado»**.⁴

Lo abyecto es perverso.

Baudrillard señala que de todas las pasiones, de todos los movimientos del alma, la perversión es quizá la que se opone más de cerca a la seducción. Por eso es posible aventurarse a decir que el espacio de las perversiones anoréxicas y bulímicas, lejos de *explayarse* y articularse en los meandros del erotismo y del placer de los escarceos seductores, encuentra su lugar y hace su nido en los abismos de la obscenidad, aquello que, fuera de la representación, fuera de la escena, establece alianza con el goce, con la pulsión de muerte, con el Tánatos, fuerza que se halla en las antípodas del Eros seductor que engendra vida y placer, a partir del encantamiento. Las perversiones alimenticias, que hacen del cuerpo un espejo vuelto al revés, lejos de encantar espantan, arrastran, desmaterializan.

«Un alimento sólo se vuelve abyecto cuando es un borde entre dos entidades o territorios distintos. Frontera entre la naturaleza y la cultura, entre lo humano y lo no-humano...»

3 y 4. Kristeva, Julia: *Poderes de la perversión*. Catálogos. Bs As 1988 pág.10

Por otro lado, el alimento es el objeto oral (ese ab-yecto) que funda la relación arcaica del ser humano con el otro, su madre, detentadora de un poder tan vital como temible».⁵

Más allá del principio de placer, el goce; más allá del objeto pequeña a, un agujero de ausencia, la metonimia del deseo, la caída. El primer Otro, la madre, fuente de alimento, luego objeto perdido para siempre, primer cuerpo de contacto, cuerpo del que se formó parte, establece una relación con la función alimenticia que, cuando deviene perversa (juego de palabras en francés que alude a *père*-versión, como versión del padre, sería más correcto denominarla *mère*-versa, en tanto versión ligada a lo materno nutricional.

Devenir bulimico-animal o del retorno a lo primitivo

Marie Darrieussecq nos presenta en *Chanchadas* la historia de una bella joven que se ve sometida a los violentamientos mencionados y analizados. Narrada en primera persona, en un tono que, precisamente, hunde el cuchillo en el borde entre la inocencia más absoluta y la perversión más brutal, la protagonista nos conduce a través de los resquicios de su devenir animal.

El devenir no es abrupto, al estilo Gregorio Samsa, sin embargo la paulatina transformación y la mirada ingenua al tiempo que desconcertada de la «empleada de la perfumería» dan lugar a una extrañeza radical y a la irrupción de lo obscuro.

Desde el «primer síntoma», manifiesto a nivel «piel», (el cambio de textura y algunos kilos de más) hasta la asunción final y feliz de la apariencia de chancha rosada, la protagonista entra y sale, repetidas veces, de su estado de animal, para intentar reinsetarse y restablecerse al orden de una cultura impuesta que, de hecho, no sólo rechaza sino que le molesta y terminará negando.

«Había aumentado un poco de peso, tal vez dos kilos, pues me había dado por tener hambre todo el tiempo, y esos dos

5. *Ibid*, pág. 102

kilos se habían repartido armoniosamente por toda mi persona, lo veía en el espejo ... mi carne estaba más firme, más lisa, más turgente que antes. Ahora veo con toda claridad que ese aumento de peso y esa espléndida textura de mi carne fueron sin duda los primeros síntomas».⁶

Este devenir paulatino y progresivo no sólo atañe a la figura de la protagonista sino a los personajes que la rodean. La empleada de la perfumería, extraordinaria masajista de hombres que ofrece incondicionalmente sus servicios personales a quienes considera «sus clientes», comenzará a verse tratada como a una puerca.

«Me veía en el espejo y tenía, de verdad, pliegues en la cintura, casi rollos!... Había tratado de reducir los sandwiches, hasta había llegado a no comer al mediodía, todo para seguir engordando. Las fotos de modelos que había en la perfumería me obsesionaban. Estaba convencida de que había un fenómeno de retención de sangre en todo mi cuerpo, me volvía rubicunda, insensiblemente los clientes adoptaban costumbres de granja conmigo».⁷

Los atracones de comida, los vómitos, los cambios alimenticios, la preferencia por ingerir flores, papas crudas sin pelar, frutas pasadas, gusanos de tierra, el sentimiento de asco por la carne de cerdo, por la sangre de las morcillas, van trazando la genealogía de las nuevas conductas alimenticias, estrechamente ligadas con las transformaciones físicas de la protagonista. Transformación o devenir que la irá alejando o desterritorializando (Derridá) del ámbito de lo cultural para arrojarla al espacio del bosque, al borde limítrofe entre la naturaleza y la

6. Darrieussecq, Marie: *Chanchadas*. Alfaguara. Bs As 1997 págs 11-12

7. *Ibid* pág. 31

cultura.

La abyección de la empleada de la perfumería se da tanto en el orden del vómito, como en el de la expulsión del propio yo que da lugar a un Otro, en este caso no precisamente el cadáver del cuerpo muerto sino el cadáver (en tanto caer) del cuerpo devenido animal-bestia-chancha.

Una vez devenida (casi absolutamente) puerca, escapa o se refugia en la casa-granja de la madre, quien conjuntamente con el director de la perfumería «estaba en el mercado negro de la carne».

El encuentro final, cuerpo a cuerpo con la madre, encuentro literalmente **a muerte**, muestra a las claras el deseo de aniquilamiento por parte de la madre, que se le acerca con un cuchillo con el único objetivo de eliminarla, convertirla en mercancía intercambiable por dinero.

La chancha no sólo mata a su madre, sino también al dueño de la perfumería, sus dos artífices. Luego, no hay retorno, la abyección, en tanto expresión del devenir se instala como forma definitiva. Entre la mujer y el animal, el animal; entre la cultura y la naturaleza, la naturaleza; entre la vida y la muerte, la vida; entre lo alto y lo bajo, lo bajo; entre la perfumería y el barro; el barro. Elección que expresa claramente la sensación del malestar en la cultura.

«Ahora la mayor parte del tiempo soy chancha. Es más práctico para la vida en el bosque... Pero ahora pueden buscarme para siempre. No estoy insatisfecha con mi suerte. La alimentación es buena, el calvero cómodo, los jabatos me divierten. A menudo me dejo ir. Nada es mejor que la tierra cálida alrededor cuando uno se despierta por la mañana, el olor del propio cuerpo mezclado con el olor del humus, los primeros mordiscos que tomas sin siquiera levantarte, bellotas, castañas, todo lo que ha rodado en la pocilga bajo las patadas del sueño. Escribo en cuanto la savia baja un poco en mí. Las ganas me vienen cuando sube la Luna, bajo su luz fría releo mi cuaderno. Lo robé de la granja. Trato de hacer lo que me enseñó Yvan, pero a

*contrapelo de sus propios métodos: para recuperar mi talle quebrado de ser humano tengo mi cuello hacia la Luna».*⁸

Devenir anorexica o del comer como fuera de escena

Antigua vida mía, de Marcela Serrano narra, entre otros tejidos que se cruzan, la historia de dos amigas. La narración se abre con la voz de Josefa cuando se entera que su amiga ha asesinado a su pareja. Ambas son tan unidas como diferentes. Violeta, arraigada a la tierra, la memoria, a la pasión, segura de sí misma, capaz de matar por amor. Josefa es una estrella de la canción, tan bella y rutilante como insegura de sí misma. Necesita mirarse siempre en el espejo que es Violeta. Josefa pertenece y se desenvuelve en el ámbito de lo público, sometida a los juicios de las miradas, Violeta pertenece al espacio de lo privado, lo íntimo, lo inquebrantable. Josefa despliega su vanidad y su narcisismo, Violeta despliega tapices y vestidos viejos.

«Muchas veces Violeta me cansaba. Me cansaba alimentar nuestra amistad, como me cansaba alimentar cualquier elemento que no fuera mi voz»,⁹ dice Josefa. Y no es la amistad con Violeta lo único que le cuesta alimentar, le cuesta alimentar su propio cuerpo, le cuesta alimentarse. En pos de una figura «envidiable» se somete a la tortura de las dietas:

«No hay dieta posible sin morirse de hambre, y como no tengo voluntad, he ideado lo siguiente: comer, sentir el gusto, mascar y gozar, pero no tragar. Empecé con ese sistema hace unos días... Funciona bien como dieta, pero tiene varias dificultades prácticas. No puedes almorzar en el comedor. ¿Dónde boto la comida ya masticada sin que me pillen?... Este sistema me duró una semana, bajé dos kilos y me volvió el alma al cuerpo».¹⁰

8. *Ibid*, págs 195-196

9. Serrano, Marcela: *Antigua vida mía*. Alfaguara. Chile. 1995, pág.66

10. *Ibid*, pág. 231

Josefa, adorada por un público que la idolatra, establece relaciones de conflicto con su cuerpo, su piel, su maternidad, su sexualidad. No puede «alimentar» nada que no sea su propia voz, nada que no sea su propio ego, su vanidad. Atrapada en la encrucijada de un narcisismo solitario, su mundo se derrumba, no puede enfrentarse a su cuerpo como soporte de la subjetividad.

«Violeta es una mujer que está bien dispuesta con su cuerpo: se desprende de mirarla desplazarse por la vida. Yo no: siempre me he sentido incómoda en mi piel. Violeta fue linda desde chica... Yo tuve que inventarme. De vuelta a Santiago me encerraba en mi pieza por cuatro días, llena de fármacos para soportarme a mí misma y la feroz dieta que comenzaba... Tomaba litros y litros de agua y perdía líquido como nunca».¹¹

El personaje se somete al enclaustramiento en miras de una **purificación**, busca eliminar de su cuerpo no ya el pecado, sino el líquido, busca **diluirse**, abyectarse. Se sumerge en un proceso de devenir imperceptible, devenir no-deseable. Josefa escapa a la ley del deseo, de la seducción y del placer, deviene (a los ojos de su marido) a-sexuada. Josefa es, claramente, ese sujeto devenido en objeto, reducido a valor de intercambio. Ella misma expresa:

«Yo quería ser estupenda en mi quehacer. Quería vengar las inseguridades de mi madre... Necesitaba brillar por mí misma y no por otro, porque tuve la experiencia de un otro desaparecido, y el hambre y el desamparo posteriores».¹²

Josefa no puede alimentar nada que no sea su a-dicción, lo no dicho: el otro, perdido para siempre y de quien es necesario vengarse: la madre. Esta relación

11. *Ibid*, pág. 325

12. *Ibid*, pág. 335

conflictiva de querer vengar las inseguridades de la madre desencadenan en miedos, fobias, ligadas nuevamente al tema de la comida. El alimento se vuelve abyecto porque determina la frontera entre la naturaleza y la cultura, entre la necesidad de alimentarse para sobrevivir y la necesidad-demanda de ser aceptada socialmente y «brillar con luz propia».

Sin embargo, el personaje cuenta con momentos de lucidez, el devenir no la ha arrojado todavía fuera del mundo.

Antigua, localidad primigenia, es el paraíso, ámbito de lo originario, de lo natural, lo primitivo, lo nutricional, de las diosas, de la madre tierra, del Popol Vuh. Antigua es el espacio de la memoria que escapa a la Cultura y su Malestar, ámbito que posibilita el encuentro, la reconstrucción de la Identidad, tramado de voces ancestrales, tierra de las diosas de la fertilidad que rescatan de la enfermedad, que detienen el devenir, que burlan la muerte.

Sujetos de papel y sujetos de carne y hueso: ¿soportes de escrituras diferentes?

El cuerpo hace rizoma con la Cultura y la escritura se ocupa de nominalizar el malestar.

Sorprendida, lo primero que advierto es muy evidente, los personajes de los textos escogidos no devienen cadáver, no alcanzan el colmo de la abyección. Inmersos en un proceso de devenir, impulsados por las fuerzas del goce y la pulsión de muerte, son finalmente «rescatados» de los abismos últimos de la desmaterialización.

La escritura nominalizó el malestar, nominalizó la locura y la perversión de los mandatos culturales y su impronta sobre los cuerpos, pero esta misma escritura se ocupó de mostrar la salida, de no cerrar el cajón sino de abrir las compuertas.

Los sujetos de papel se vieron sometidos al privilegio de la seducción de la escritura que, lejos de arrojarlos a la pulverización les ofrece el espacio del rescate del abismo.

Los sujetos de carne no cuentan siempre con esta misma suerte, viven

inmersos dentro de otro mundo que, más allá de nominalizar el malestar, lo produce, lo sufre, lo vive en carne propia.

Índice

Prólogo

Prof. Elena Estela Blardun 5

1. Conferencias Plenarias

Littérature et journalisme: les chroniques d'humeur dans la presse française et espagnole

Jean-Pierre Castellani 11

Présence de la cité dans le Roman québécois

André Gaulin 21

Presencia de la ciudad en la novela quebequesa

André Gaulin 43

2. Grande Ville et Province (Gran ciudad y provincia)

Une ancienne provinciale revisite sa province

Ana Inés Alba Moreyra 63

Les villes américaines d'après Simone de Beauvoir

Graciela Audero 73

"Le New York de Paul Morand"

Graciela Audero 83

"La ciudad letrada en la modificación"

Maria Mercedes Borkosky 95

<i>Petites ou grandes villes et crime</i>	
<i>Graciela Brengio de Cimino</i>	103
<i>Albert Camus: un extranjero entre dos ciudades</i>	
<i>Susana Verónica Caba</i>	111
<i>Paris et la corse dans Les roses de Plíne D' Angelo Rinaldi</i>	
<i>Marta Celi de Marchini</i>	123
<i>Marsella, capital méditerranéenne</i>	
<i>Maya González Roux</i>	135
<i>Marguerite Duras: Un "Locus" escriturario</i>	
<i>Marta S. Ivko</i>	141
<i>Pierre et Jean. Le Havre et Paris: Les métamorphoses d'une vie</i>	
<i>Mónica Martínez de Arrieta</i>	151
<i>De la province a la ville ou une descente aux enfers</i>	
<i>Teresa Minhot</i>	165
<i>"Grande ville et province" en versión surrealista</i>	
<i>Anaía Montès</i>	175
<i>De Plassans a Paris: L'itinéraire des Rougon-Macquart</i>	
<i>Pierina Lidia Moreau</i>	185
<i>Paris et province au XVIII^e siècle et leur reflet dans le théâtre de Molière</i>	
<i>Pierina Lidia Moreau</i>	201
<i>La llanura en el origen de las Autoficciones de Héctor Bianciotti</i>	
<i>Claudia Moronell</i>	217
<i>Le rôle de la grande ville (Paris) et de la province dans la vie et le récit proustiens</i>	
<i>Susana Mottino</i>	231
<i>Suivre les traces dans Tout-monde d'Édouard Glissant</i>	
<i>Graciela Ortíz</i>	245
<i>Comportement du personnage modianesque à Paris et en province (La ronde de nuit et Villa triste)</i>	
<i>Verónica Pérez Machado</i>	253
<i>Paris en Nadja de André Bretón</i>	
<i>Olga Steimberg de Kaplan</i>	263

3. Le monde classique (El mundo clásico)

Despellejando la Verbocination Latiale. Pantagruel, VI

Susana Aral	275
Autobiografía y mito clásico en Les Mots de Sartre	
Estela Barduni	287
La emigración de lo desconocido	
Silvia Breccia	294
Reformulación e historización del mito clásico en el teatro de Jean Anouilh.	
Ana Ma García, María Angélica Álvarez	309
La machine infernale de Cocteau, copie conforme de l'Oedipe-Roi de Sophocle?	
Paul Guinot	319
La fatalité liée au bonheur humain: ELECTRE de Jean Giraudoux	
Marta Graciela Méndez	329
"Libertad, Acción, Responsabilidad: Esquilo y Sainé"	
Jorge Albro Piris	339
La embriaguez de Narciso en el Simbolismo francés	
Paulette Rachou	353
Bernard-Marie Koltès: la huida de Médée	
Walter Romero	357
Déon y Toulou: de lo clásico a lo contemporáneo	
Ana María Rossini Boghini	367
El mundo clásico en À la recherche du temps perdu de Proust	
Malvina Salerno	381
El extraordinario nacimiento del héroe en la escritura de Françoise Rebelais	
Eugenia Spassoff	391
Le Role de Sosie dans l'Amphitryon de Molière	
Victor Agustín Sequeiros	401
Le monde classique dans Feux de Marguerite Yourcenar	
Ricardo Santiago Torre	419

4. Littérature Comparée (Literatura Comparada)

"Copi: Camp y melodrama"

José Amícola

429

Un fossé entre deux civilisations: l'école occidentale et l'enseignement traditionnel dans la littérature négro-africaine

d'expression française

María Marta Arrieta Guevara 439

Variaciones sobre el tema de Cucaña

Eva Silvia Capelli; Adriana Llinares 451

Lecturas "entre" mujeres o de la traducción incesante

Adriana Crolla 463

Itinerario de Teseo: de Gide a Cortázar

Margarita Ferrari 475

La traducción del nombre "Petronio Arbiter" en Vidas

Imaginarías de Marcel Schwob

María Beatriz Cóceres; Liliana Chávez 485

Ecos de Ronsard en Antonio Machado

Florencia M. Ferrer de Álvarez 493

Deux regards sur la mort. El Burlador de Sevilla et Dom Juan

Gloria Guzmán 515

Universalidad, sincronía y complejidad en Borges y Yourcenar

Ana María Llurba 523

Antonin Artaud y Alejandra Pizarnik: Los riesgos de una

Metafísica en Actividad

Clelia Moure 535

Emma Bovary y Ana Ozores o la parábola de la insatisfacción

Diana Beatriz Ossorio 545

Emile Zola y Eugenio Cambaceres: el modelo francés y su versión argentina

Silvina Porrero de Roncaglia 557

Mallarmé/Biagioli: una nueva tirada de dados

Cristina Piña 573

Figuras de la mére-versión: el devenir anoréxico y el devenir bulímico-animal (Marie Darrieussecq; Chanchadas. Marcela

Serrano: Antigua vida mía)

Lic. Cecilia Secreto 587

2003 / La Plata / Argentina

Imprenta Drupa

Esta publicación se terminó de imprimir en el mes de marzo de 2003, en la ciudad de La Plata, Buenos Aires, Argentina,

ISBN 950-34-0208-5

A.A.P.L.F.F.

**ASSOCIATION ARGENTINE DE PROFESSEURS
DE LITTÉRATURE FRANÇAISE FRANCOPHONE**



**FUNDACION DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES
Y CIENCIAS DE LA EDUCACION**



**FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA**

390