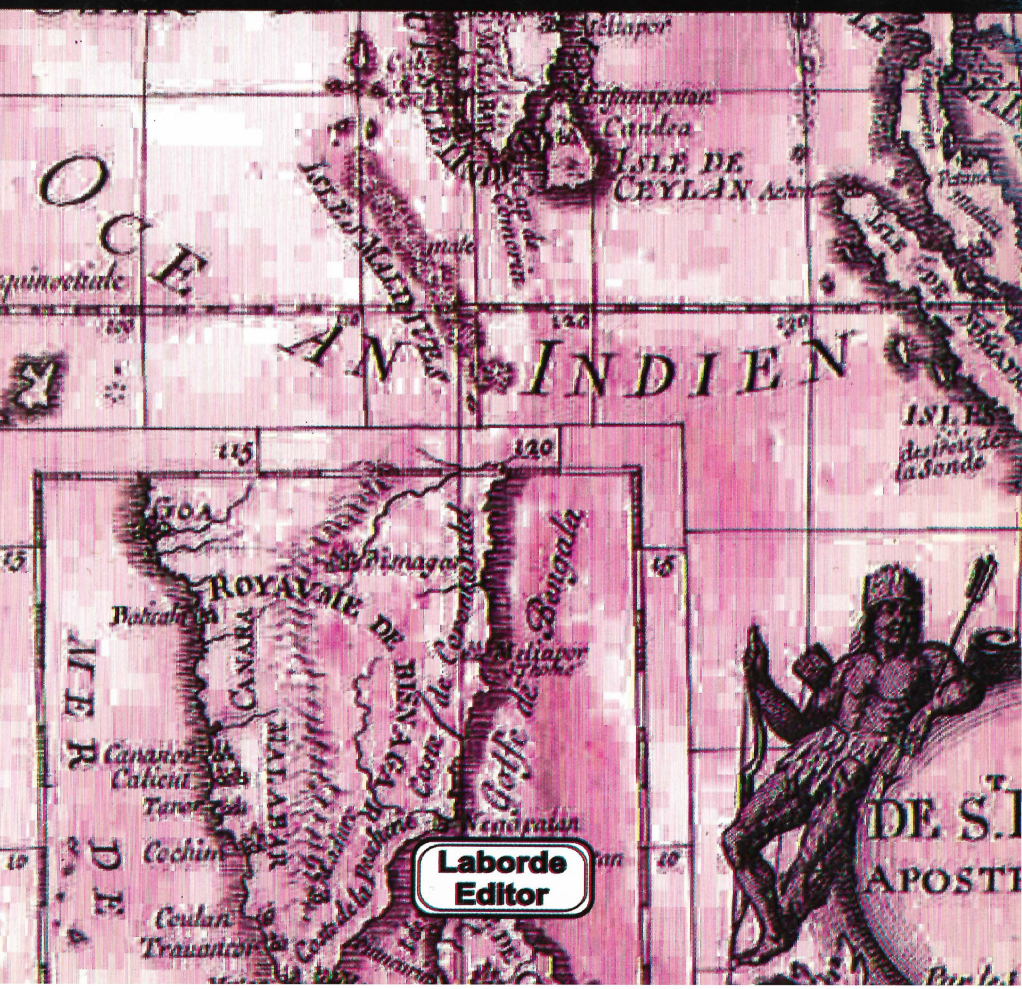




Secreto y Política

Estudios Argentinos de Literatura Francesa y Francófona

Teresa Minhot · Graciela Ortiz
Marcela Ristorto · Sonia Yebara
(Compiladores)



**Laborde
Editor**

Secreto y Política

Estudios Argentinos de Literatura Francesa y Francófono

Laborde Editor

Secreto y Política. Estudios Argentinos de Literatura Francesa y Francófono | Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófono
1a ed. - Rosario : Laborde Libros Editor, 2010.

270 p. ; 15x21 cm.

ISBN 978-987-1315-87-1

1. Literatura Francesa.
CDD 840

1ª Edición: Mayo 2010

© Laborde Editor – 2000 Rosario

3 de Febrero 1065

Tel/Fax: (0341) 449 8802

Rosario (C.P. 2000) – Santa Fe – Argentina

e-mail: labordelibros@citynet.net.ar

Diseño y diagramación de interiores y tapa:

DELREVÉS SOLUCIONES GRÁFICAS | graficadelreves@gmail.com

ISBN 978-987-1315-87-1

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.

Marca y características gráficas registradas en la Oficina de Patentes y Marcas de la Nación.

Impreso en Argentina.



Asociación Argentina
de Literatura
Francesa y Francófona

Secreto y Política

**Estudios Argentinos de Literatura
Francesa y Francófona**

Teresa Minhot
Graciela Ortiz
Marcela Ristorto
Sonia Yebara

(compiladoras)

Laborde Editor

Comité de Lectura:

Minhot, Teresa

Molina, Cristian

Moronell, Claudia

Ortiz, Graciela

Ristorito, Marcela

Valentini, Carlos

Yebara, Sonia

A Paul Guilmot

Teresa Minhot

Recordar a modo de homenaje a alguien con quien compartimos durante tantas Jornadas breves encuentros de intenso intercambio humano, continuados luego en cartas y por último en e-mails, es comenzar una búsqueda de palabras originales, emotivas, elocuentes que den cuenta exacta de la dimensión de la persona ausente. Habitados como estamos al encanto y al poder de las palabras, nos parece fácil hallar aquellas que convengan y sin embargo ¡qué difícil resulta! Aparecen las que suenan repetidas, gastadas, estereotipos de ocasión, porque todo fue dicho sobre aquellos que parten y dejan un vacío doloroso. Entonces, y es mi caso, prefiero palabras sencillas que brotan de mi sentimiento, no necesitan ornamentos, surgen de la vivencia auténtica. ¿Cómo recordar a Paul? Trataré de hacerlo con tres palabras con las que sintetizaré lo que él representó para mi y, no dudo para todos nosotros: **generosidad, honestidad, talento.**

En los encuentros para las distintas Jornadas, cada año, la llegada de Paul era un acontecimiento grato, nos alegraba y se lo manifestábamos. En las charlas compartidas, que fueron frecuentes, sabía dar opiniones, escuchar, (eso es muy importante) valorar, alentar, poner siempre un toque de buen humor, brindar con modestia su apoyo afectuoso. En mis participaciones en las primeras jornadas, cuando mi autocrítica me castigaba con dureza, Paul llegaba con su estímulo sincero, brindándome sus elogios con espontaneidad. Su palabra no adulaba para congraciarse, también lanzaba críticas, de frente, sin rodeos y en general con sentido común, tratando de ser honesto consigo mismo y con los demás.

Su talento está a la vista, en todas sus ponencias y conferencias, en sus libros titulados *Fin d'une Eglise cléricale?*, *Te estamos esperando Jesús y La muerte, ¿un callejón con salida?* Al hablar de talento me refero a esa disposición para enfocar con profundidad los temas más diversos, especialmente aquellos en los que el hombre se muestra en sus múltiples facetas, pero

siempre ponía el acento en valores humanos y cristianos. Solía decirme, y me lo escribió en una carta en mayo de 1994: “la literatura me interesa en la medida en que sea una profundización de la condición humana y no una mera acrobacia lingüística o estilística”.

Nunca procuró ostentar su sólida formación filosófica y teológica; en sus charlas, los temas que lo llenaban de orgullo y daban brillo a su mirada eran aquellos en los que aparecían su hijo Pablo y su esposa Egui, o su actividad como profesor. Con qué amor y orgullo me hablaba de ese hijo que había satisfecho con creces las expectativas de sus padres.

La última vez que lo vi fue en el 2007 en La Plata, donde por suerte se le hizo un breve y emotivo homenaje a su trayectoria, (luego el último tuvo lugar en La Pampa el año pasado, en el que lamentablemente no pude estar). En aquella oportunidad me habló de sus problemas de salud y de los amorosos cuidados que su esposa le prodigaba. “Me cuida de tal modo! —me decía, como si fuera un exceso de ella, pero sus ojos y su voz denotaban un profundo agradecimiento”.

En su libro *La muerte, ¿un callejón con salida?* expresa la paz que se puede alcanzar en la tan temida y hoy menospreciada vejez. El sabía transmitir tal serenidad a medida que su edad avanzaba y no dudo de que logró llevar a la práctica el pensamiento de Saint-Exupéry evocado en su último libro: “Aquel que humaniza su existencia, llegará también a humanizar su propia muerte”.

Paul fue un ejemplo de vida humanizada, por eso pudo enfrentar su fin haciendo realidad sus palabras proféticas: “... la muerte llega como el broche de oro que concluye la maravillosa aventura de toda existencia, en la apertura de una nueva dimensión desconocida pero intuida en todo lo anterior”. Es de desear que en cada uno de nosotros cobren verdadero sentido esas palabras y logremos ese estado de confianza y entrega en la hora de nuestra partida, tal como supo hacerlo nuestro querido colega y amigo.

Rosario, mayo 2009.

Homenaje a Paul Guilmot

XXII JORNADAS DE LITERATURA FRANCESA Y FRANCÓFONA

ROSARIO 28, 29 Y 30 DE MAYO DE 2009

Mónica Martínez de Arrieta

Resulta muy extraño estar hoy aquí, inaugurando nuestras jornadas número veintidós, sin ver a Paul Guilmot sentado entre nosotros, entusiasmado y puntual como siempre. Aunque no “verlo” físicamente no signifique que no esté aquí, cada uno de los que lo conocimos lo lleva en su memoria, y en su corazón, de una u otra manera, y su figura en la Asociación estará siempre presente y ligada a su devenir.

Conocí a Paul en 1987, cuando Lidia Moreau nos reunió en Córdoba para formar este grupo de docentes e investigadores amantes de la literatura de habla francesa, interesados en su estudio y difusión. El desafío de unas primeras jornadas en Catamarca nos permitió empezar a conocer a un profesor tan culto como sencillo, tan coherente en sus convicciones como conciliador a la hora de buscar consensos; a un hombre reflexivo, profundo en su pensamiento, siempre preocupado por la realidad humana, por su destino final, actitud que no contradecía el fino sentido del humor con el que podía teñir hasta el tema aparentemente más dramático. A partir de entonces, casi siempre en mayo, y en distintas ciudades del país, las jornadas nos convocaron para seguir intercambiando investigaciones y opiniones, pero también experiencias de vida, que comentábamos a veces por correo electrónico, hasta el próximo encuentro. He guardado algunos de esos e-mails, que completan o amplían la figura del hombre entero.

El 22 de mayo de 2007, a las 10:14 AM, una semana después del homenaje que le hicieramos en las jornadas en La Plata, agradece el hecho y escribe, extrañamente en castellano, creo que es el único mensaje que no

recibí en francés: “El regalo que me hicieron quedará como un recuerdo inolvidable de estas jornadas y de mi humilde trayectoria en nuestros encuentros anuales. Lo recibí con modestia pensando sobre todo en nuestro futuro [...] Tengo la esperanza de que sigamos adelante con el entusiasmo de siempre, que el camino empezado con Lidia, sin olvidarnos de Blanca, se profundice en nuestras investigaciones literarias”.

Al día siguiente, a las 9:40, responde: “J’ai toujours souhaité que dans notre institution, on parvienne à trouver un niveau de relation qui dépasse tout en l’intégrant à la littérature [...]” y comentando su intervención en la exposición del profesor canadiense, por la cual había recibido apoyos y felicitaciones, agrega “il est important de conserver toujours une bienveillance qui accepte l’autre comme il est et comme il se manifeste”. Lecciones de vida y de tolerancia que siempre superaron la preocupación simplemente académica para priorizar la dimensión de lo humano. El 3 de noviembre de este mismo año, a las 16:22, un largo mensaje respondiendo al mío sobre eventos familiares que yo le comentaba, casamientos de los hijos, la llegada de los nietos, y lo animaba a hablar de su familia y de él mismo: “Ma famille se porte bien, Je suis un peu fatigué: l’âge en est la cause comme dit le fabuliste, mais tout passe”. Cuenta que su hijo Paul ha entrado en la política, “je n’ai pas lieu d’être mécontent”, y que Egui, su esposa, espera ansiosa la jubilación. En cuanto al tema de nuestras próximas jornadas, dice Paul “l’altérité est un thème passionnant, mais comme tu me connais, je n’ai nullement l’intention d’y faire une incursion de type scientifique, mais plutôt d’expliciter ce que nous en dit l’expérience quotidienne, ce qui n’enlève rien à la valeur d’autres tentatives d’explication”.

El 18 de mayo de 2008, 16:42, un mensaje de agradecimiento por los momentos compartidos en las jornadas en La Pampa, ¡qué viaje Paul!, sin embargo dice “il y a tant de choses merveilleuses dans la vie”, y comenta muy a propósito, que la madre de Teresa Minhot después de su quebradura, hace el pan en un horno de barro a los 84 años y esto lo hace “bondir de joie, car elle réalise la définition poétique de l’homme selon la culture coya: l’homme est une terre qui marche”. Y termina el mensaje: “je fêterai mes 80 ans sans tambour ni trompette, mais dans l’amitié profonde qui m’unit à tant d’amis chaleureux” y con un saludo inusual: “je t’embrasse de tout coeur dans la gratitude et la gratuité. Paul”. El último e-mail que

recibí está fechado el 9 de julio de 2008 a las 12,54, festejó tres veces su cumpleaños, con sus amigos de Buenos Aires, con los de Mar del Plata y con los de la Universidad y sus hijos, “cette triple participation à laquelle je ne m’attendais pas m’a comblé de joie et me donne l’élan suffisant pour continuer à vivre heureux, sans songer à me prolonger indéfiniment, mais plutôt à me transfigurer pour continuer à devenir ce que je suis et ce que je suis je le dois en partie à nos rencontres [...]» . Generosamente, colocaba a nuestras jornadas, nos colocaba dentro de su vida y de sus esperanzas.

De este modo, como anhelaba, la vida cotidiana, familiar y cercana, se mezclaba naturalmente con los temas de interés académico y los pensamientos lúcidos y atentos sobre el devenir humano, que conocimos en sus comunicaciones y conferencias a lo largo de más de veinte años, y reunió en su libro sobre la muerte, publicado por LUMEN en 2000 (*La muerte, ¿Callejón con salida?*).

Elegió como epígrafe para la primera parte, “Dignificar la muerte”, unos versos de Rainer María Rilke: “Oh, Dios mío, da a cada uno su propia muerte, da a cada uno la muerte nacida de su vida”, palabras que guían su intención de “humanizar la muerte”, como la vida, idea que encuentra en Saint-Exupéry: “Aquel que da un sentido a su vida, da un sentido a su muerte. Aquel que humaniza su existencia, llegará también a humanizar su propia muerte” (30).

Se pregunta después por qué no podemos creer que el hombre será capaz de vivir su muerte no como una víctima sino “otorgando al presente todo su valor, asimilando su pasado y asumiendo con responsabilidad y conciencia su futuro caracterizado por la perspectiva de su propia muerte” (66).

Estas preocupaciones universales acapararon su atención y su trabajo durante mucho tiempo, pero nunca dejó, aun en la reflexión más compleja, que alguna sombra de abatimiento o tristeza opacara la fuerza de lo que quería decir. En su conferencia en las jornadas en Buenos Aires, “Rester Jeune, une illusion?” diferenció los “sí” de los “no” en las respuestas, según la actitud asumida en el mundo de confusión de valores que nos toca vivir, y habló de la juventud, como parte de la vida, que es también parte de la muerte.

Al final, un hasta entonces desconocido Paul Guilmot poeta, leyó un texto fechado en Mar del Plata el 17 de Abril de 2005, que termina así:

Vieillir en beauté, c'est vivre avec espoir
Être content de soi en se couchant le soir
Et lorsque viendra le temps du dernier soir
Se dire qu'au fond, ce n'est qu'un au revoir.

Merci Paul por tantos “¿por qué no?” y otros interrogantes esenciales, por las palabras y los silencios, los encuentros y los desencuentros, y “porque la muerte enfrenta al hombre con su vida, y los sentidos que en ella haya podido construir le confieren la posibilidad de trascenderla” (132).

Córdoba, mayo de 2009.

CONFERENCIA

La perspectiva política de la amistad en el pensamiento francés

Beatriz Porcel

Universidad Nacional de Rosario

A partir de los fundadores del pensamiento filosófico como Platón y Aristóteles —y especialmente a partir de la *Ética a Nicómaco* de éste último— la amistad fue motivo de reflexión, situada en el ámbito de la filosofía práctica y como tal emparentada con la ética y la política. Diferentes textos han contribuido a constituir un canon entre los cuales encontramos *Sobre la amistad* de Teofrasto (perdido), *Sobre la amistad* de Epicuro, *Lelio o sobre la amistad* de Cicerón, algunas de las *Cartas a Lucilio* de Séneca, *De adulatore et amico* de Plutarco hasta llegar al ámbito francés con el ensayo *De la amistad* de Montaigne y los textos contemporáneos de Blanchot y Derrida.

Las maneras en que la tradición ha vinculado amistad y política no han sido, creemos, demasiadas y a decir de Derrida pareciera que solamente puede hablarse de una oposición:

“Por una parte la amistad parece esencialmente extraña o rebelde a la *res publica*, y no podría fundar una política. Por otra parte, de manera manifiesta, de Platón a Montaigne, de Aristóteles a Kant, de Cicerón a Hegel, los grandes discursos filosóficos y canónicos sobre la amistad [...] han ligado explícitamente la amistad con la virtud y con la justicia, con la razón moral y con la política” (Derrida, 1998:).

En este trabajo nos ocuparemos de recorrer dos perspectivas filosófico-políticas sobre la amistad, la de Montaigne-La Boétie por un lado y la de Derrida por el otro.

I. Montaigne-La Boétie

La literatura sobre Montaigne destaca siempre, como una de las causas importantes de su decisión de recluírse en la torre del castillo para ensayar sus ideas rodeado de libros, la muerte del amigo Etienne de La Boétie; los *Ensayos* son una especie de conversación sostenida en y por la escritura luego que la muerte interrumpió la conversación efectiva, una continuidad que ensancha el tiempo vivido y el diálogo asiduo mantenido por ambos en ese “siglo tan gastado” (Montaigne: III, 2), un modo de ir más allá de la frontera de silencio que impone la muerte. En la parte central del Libro I se encuentra el ensayo “De la amistad” dedicado a La Boétie, un texto personal, traspasado de afecto, en el cual el autor declara que se trata solamente de un ejercicio secundario que desmerece al lado de la figura que quiere recordar.

Los modelos antiguos están presentes en Montaigne; su amistad con La Boétie remite al pasado, pero su intención es también distinguirse de aquellos y pretender que la suya es una “perfecta amistad” con un grado de idealidad que la convierte en una forma “pura”, alejada de las formas o “especies antiguas” como la amistad natural, la social, la hospitalaria y la amorosa. El carácter excepcional de este vínculo es visto también como algo alejado de lo común: “... desearía hablar de la amistad perfecta [...] sé lo alejada que está del uso común y lo rara que es, y por ello no espero encontrar un buen juez. Los mismos discursos que la antigüedad nos ha dejado sobre este tema me parecen desmayados por comparación a la amistad que yo he sentido...” (Montaigne 1984:143); parece una relación que implica un Otro en su forma paradójica, “... un alma en dos cuerpos según la propia definición de Aristóteles”. La cualidad de la perfección que Montaigne atribuye a su amistad con La Boétie se basa también en una suerte de exclusiones, de rechazos de otras formas de la amistad como la griega, la relación amorosa del sabio con el efebo a la que califica de “abhorrecible”; evita también considerar la amistad a través de la mediación de la belleza física y descarta toda posibilidad de “amistad perfecta” entre un hombre y una mujer o entre dos mujeres, incapaces de comunicación amistosa y de vínculos constantes.

Montaigne —como sabemos— era un hombre plenamente formado en la cultura humanista, tanto filosófica como literaria, propia del

Renacimiento; el modelo más próximo y repetidamente citado es el de Cicerón, en este caso el *De amicitia*, también una reflexión sobre la amistad posterior a una muerte: Lelio, conversando con sus yernos Fanio y Escévola, recuerda a su amigo Escipión; la obra, como el ensayo de Montaigne, presenta al comienzo una imagen grata y complaciente del amigo y valora la amistad como la mejor y más completa experiencia humana que los hombres pueden conocer. Pero *Laelius* es también una obra de abierto significado político: intenta exceder el concepto romano antiguo y tradicional de la *amistad* como una serie de lazos personales motivados por el favoritismo político para tratar, en cambio, de definir y establecer los fundamentos éticos de este sentimiento que une a los hombres. Está en el fondo de todo esto el deseo de aumentar la base social en la que divulgar el concepto de *amistad*: ya no sólo los aristócratas, la *nobilitas*, sino cualquier persona puede entrar en la categoría fundamental ciceroniana de los *boni*, una categoría que traspasa las capas sociales existentes verticalmente, sin identificarse en particular con ninguna de ellas. *Boni* son por lo tanto los hombres virtuosos, a los que Cicerón desafía a tomar las riendas de la república, a entrar en la arena política.

El *De amicitia* Cicerón discute además dos cuestiones: el origen de la amistad y los límites que se le deben poner; con respecto a la primera cree que solamente la percepción de la virtud puede promover el afecto —la virtud es condición y origen de la amistad—, y con respecto a los límites —a los que dedica cierta atención— aconseja dominar el impulso afectivo inicial e imponer al futuro amigo a alguna prueba debido al convencimiento de que la verdadera amistad se muestra en los momentos de infortunio y adversidad ya que es necesario querer a un amigo después de que se lo haya juzgado; en esta relación el hombre permanece dueño de sí.

Pese a la gravitación que Cicerón tiene en Montaigne estas últimas premisas sobre la amistad han desaparecido; en el autor francés no pueden proponerse motivos racionales u objetivos como fundamentos de la amistad; aunque reconoce la virtuosidad de su amigo, la respuesta a la pregunta "... por qué amé a mi amigo, contestaré del único modo que ello puede expresarse: 'Porque él era él y yo era yo'" (Montaigne 1984:139). Tampoco es posible establecer algún tipo de límites al sentimiento y a la

entrega ya que para él se trata de un vínculo incondicionado, exclusivo, y que compromete la absoluta renuncia a uno mismo.

Ha sido señalada otra diferencia entre Cicerón y Montaigne (Reboul, 1993:192) referida al tono de la exposición; mientras en el primero el tema se desarrolla de manera calma, contenida y didáctica en el segundo el sentimiento y la afectividad asoman repetidamente y hasta se apela a la "... fuerza inexplicable y fatal", que hacía que ellos se buscaran antes de conocerse.

El carácter político de la amistad Montaigne-La Boétie se ciñe alrededor del texto de éste último, el *Discurso de la servidumbre voluntaria* o *Contra uno*, con cuyas referencias se abre y se cierra el ensayo del primero, prometiendo primero transcribirlo y prefiriendo al final transcribir unos sonetos. Fue además el vehículo por el que se conocieron, "... instrumento de nuestro conocimiento..." (Montaigne 1984:135) y forma parte del precioso legado testamentario que La Boétie le dejó al morir. Es conocido el gesto protector de Montaigne cuando, para rebajar el carácter políticamente virulento del *Discurso*, lo convierte en una obra juvenil, en un ejercicio retórico o una especie de fantasía, nunca en lo mejor que era capaz de escribir; el texto laboetiano se había convertido en un texto de combate difundido por grupos hugonotes contra la monarquía, un uso que Montaigne llama "mal fin" por estar al servicio de quienes "... procuran turbar y cambiar el estado de nuestra política..." (Montaigne 1984:135); cuidando la memoria del amigo lo presenta como un obediente sometido religiosamente a las leyes de su país, un amante de la paz del país y enemigo de las novedades.

Vemos cuánto interviene en este repertorio de motivos: una amistad que se llora porque no hubo ni habrá otra semejante, una fusión de almas que no se comparte con nadie, una imaginación que hace que el amigo esté siempre al lado, una obra como los *Ensayos* que ensaya un género nuevo para conversar con un muerto, un testamento y una herencia de "biblioteca, papeles y [...] el borrador de sus obras" (Montaigne 1984:135) que se editan y se datan "políticamente"; el afecto es intenso, el resultado es una obra imperecedera, Montaigne vivo habla por La Boétie muerto y pide que excusemos sus juveniles arrebatos políticos. Pero en el ensayo sobre la amistad queda impresa, perdida en medio de una frase, la contraescritura del título laboetiano: a la "servidumbre voluntaria" —el peor de todos

los males en política— Montaigne le opone la “libertad voluntaria”; si la primera expresión nombra la tiranía, la segunda nombra la amistad.¹

La obra de La Boétie ha tenido, por suerte, una posteridad que le hizo justicia, entre otras la de entenderlo dentro de una corriente de autores del siglo XVI francés muy activos en la lucha contra la monarquía, entendida como tiranía; la amistad entre algunos varones se presenta como la negación más fuerte y extrema de las relaciones de servidumbre que impone la tiranía:

“... la amistad es un nombre sagrado, es cosa santa: jamás se da sino entre gentes de bien. Se mantiene... por la vida buena [...] no puede darse amistad ahí donde hay crueldad, ahí donde hay deslealtad, ahí donde hay injusticia [...] los malos no son amigos, sino cómplices (La Boétie 2008: 56);

existen para La Boétie “gentes bien nacidas” a quienes los tiranos impiden conocerse mutuamente, hombres virtuosos que se protegen por la fuerza de la amistad que, cuando se realiza, puede acabar con los tiranos y restaurar la libertad. La aspiración a la libertad está ligada al entre-conocimiento, al vínculo de la amistad.

II. Derrida

El tema de la amistad aparece en Derrida desde un punto de vista contemporáneo—la reflexión acerca del lenguaje²— y post-heideggeriano y en el marco general de la justicia y la política: “... la amistad es originariamente y de parte a parte política” (Derrida, 1998:24) y una relación esencial la une a la democracia³. Al intentar desbordar el tratamiento canónico de la amistad Derrida entiende que no puede haber una amistad que sea pura o desinteresada, una que pueda considerarse a-política porque —a la inversa— lo político abre el campo de la amistad y la vuelve posible al mismo tiempo que vuelve imposible su pureza.

En *Políticas de la amistad* Derrida se dedica a interpretar la importancia que el par dicotómico *amigo-enemigo* tuvo y tiene en la tradición de los discursos y prácticas de Occidente, encontrando en él la llave para

entender la base conceptual de lo político. Para el autor francés conceptos clave como igualdad, libertad y democracia están fundadas sobre la noción de *fraternalización*, dirigida por la figura imaginaria del *amigo* y la exclusión del *enemigo*, aquel que carece de todos los elementos humanos ideales fraternales de los amigos. En la misma historia occidental se pueden encontrar los violentos modelos de la fraternidad de la traición: Atreo y Tiestes, Abel y Caín, como modelos de la *amistad* originaria, de la fraternidad y al mismo tiempo de la *enemistad* originaria: la violencia entre lo propio y lo impropio, lo propio y lo extraño.

Nuestras referencias al pensamiento político de Derrida en esta exposición pasan por los términos visitados por el autor: “amistad”, “hospitalidad”, “justicia” y “democracia”. Aún planteando que la amistad parece haber sido un concepto marginal en la tradición de la filosofía política, Derrida considera que, si leemos detenidamente los textos canónicos, desde Platón en adelante, la amistad tiene un valor y un rol *organizador* en las definiciones de la justicia y de la democracia; aquí se pregunta si podemos encontrar un modelo prevaeciente de amistad. La línea histórica que traza Derrida es minuciosa: el punto de partida es el frag.53 de Heráclito (“la guerra padre y rey de todas las cosas”), luego el *Lysis* de Platón, más las éticas de Aristóteles y los escritos de Cicerón, Montaigne, Kant, Hegel, Nietzsche hasta Schmitt y Heidegger entre otros; todos se encuentran, en la interpretación derridiana, indecisos y desorientados al momento de definir al *amigo* (como en la conocida y tan citada expresión de Aristóteles: “*amigos míos, no hay amigos*”); en esta dificultad parece asentarse la causa de la indeterminación de un lenguaje de principios universalmente válidos para decir lo político en Occidente; la dificultad en dar una definición de *amigo* como definición que contiene y da sentido a los valores humanos mostraría la inútil insistencia de hablar una y otra vez de la democracia, la igualdad y la libertad —como discursos de la *fraternidad*—.

Derrida cita repetidamente en *Políticas de la amistad* la frase que Montaigne en el ensayo sobre la amistad atribuye a Aristóteles según la atribución hecha por Diógenes Laercio: “Oh amigos míos, no hay ningún amigo” y sugiere varias interpretaciones al hilo de las cuales muestra la relación entre política y metafísica —constante en la filosofía de Occidente— desde Platón hasta hoy. Para Derrida, el peso significativo de la

“amistad” como principio político fundamental ha aludido casi siempre a alguna clase de “fraternidad”, como amistad entre *hermanos*: hombres, varones, amigos, hermanos; a lo largo de todo el texto el autor cita innumerables referencias de estos sentidos, desde Aristóteles pasando por la Revolución Francesa y hasta acá.

Derrida se dedica a un juego discursivo complejo para marcar las afinidades teóricas entre Schmitt y Heidegger alrededor del concepto doble *amigo-enemigo* y la definición del *Ser* en uno y en otro; nos interesa aquí la aproximación entre la búsqueda de definiciones ontológicas originarias para encontrar el sentido cotidiano de la experiencia pública del *Ser* y de lo político y el evento de la decisión como el llamado al que los hombres y los pueblos deben atender para ubicarse históricamente en los momentos de coyuntura. El hecho de la decisión, que necesita elegir entre *lo propio* y *lo extraño*, se manifiesta como el distinguir entre el amigo y el enemigo en el ámbito político y distinguir lo propio de lo impropio, lo habitual de lo no habitual en la dimensión cotidiana de las personas.

Derrida explica que las comunidades políticas, desde los griegos, tienen, pese a sus diferencias, al menos esta característica común: recurrir siempre a una u otra forma de *amistad* entendida sustancialmente, metafísicamente, para fundamentar la comunidad política. Se trata de una comunidad de amigos, de “iguales”,⁴ de una delimitación de lo que se incluye y lo que se excluye; se trata de la configuración de una frontera idealmente infranqueable, de establecer quiénes están dentro y quiénes fuera; para el filósofo francés la formación de la comunidad se ve ligada a la decisión sobre qué —o a quiénes— se excluirá, para lo cual hace falta una posición de frontera, de límite idealmente perfecto que equivalga, en última instancia, al equivalente político de la identidad, de la sustancia metafísica. La posición de frontera tiene aquí la función militar y política de impedir la penetración, la violación de la piel metafísica de la comunidad en el punto en que se ontologizan la nacionalidad y la raza y se preserva la pureza interior.

La amistad prevaleciente es la amistad entre hombres que concuerdan políticamente⁵; se ve como central la figura del “hermano”: hombres, hermanos, con una fidelidad política común, una fraternidad sinónima de una *hermandad sustancial* defendida militarmente. Derrida advierte así vínculos milenarios entre una metafísica falocéntrica y una política

fraternalmente sustancialista: los hermanos son amigos y hermanos de sangre, de raza, de etnia, de religión, hermanos y amigos bajo algún tipo de identidad sustancial: un territorio, una nación. Para Derrida los conceptos políticos fundamentales como poder, soberanía, Estado, están de una manera u otra caracterizadas directa o indirectamente por el concepto canónico de amistad entendida como fraternidad *falocéntrica*. Esta posición, que significa una adjudicación histórica del postulado de la amistad como fundamento político, le permite a Derrida, una vez más, poner en entredicho la filosofía política tradicional y plantear que lo excluido —la mujer, la amistad con el otro y no solamente con el hermano de raza, religión o nación— es necesario e ineludible que sea incluido para aspirar a un ensanchamiento de lo político, sin incurrir nuevamente en vicios sustancialistas y sin caer en la dicotomía amistad/terror o consenso/terror o hermandad/terror. Derrida promovió en los últimos años de su vida gestos teóricos que dijeran que los amigos puedan convivir políticamente aun si no llegan jamás a un consenso, maneras de vivir juntos políticamente aun si no son amigos en el sentido clásico, maneras para que los enemigos no necesiten llegar al terror. Ser amigos del otro sin asimilarlo ni aniquilarlo, sin querer un *final* a modo de un Apocalipsis de consenso mundial, un *final* como destrucción efectiva.

Lo político para Derrida no pasa por políticas del consenso final —que son políticas de lo imposible— ni por políticas del terror; pasa por proponer una convivencia mundial donde para ser amigos no creamos necesario una identidad sustancial, común, fundacional; solamente se pueden formular políticas de la alteridad, del *agon*.

Derrida también, a propósito de estas cuestiones, se refiere a la democracia, a una democracia *por venir*, que aquí no significa un nuevo modelo en el futuro, una *forma* específica de democracia sino que *por venir* alude a la necesidad de mantener siempre abierta la *promesa* de que puede mejorar; la democracia en sentido derridiano es *cualquier experiencia* organizada según la igualdad, la justicia, la equidad y el reconocimiento de la singularidad inasimilable del otro. En cuanto *experiencia* solamente puede hablarse de democracia aquí y ahora sin que esto quiera decir que esta democracia *está* en cualquier aquí ahora (Derrida, 1992: 37)

En franca cercanía con la cuestión de la amistad Derrida plantea la de la hospitalidad, en el contexto de la posibilidad de toda relación con

otro como obligación incondicional: se debe recibir al otro quienquiera que sea sin exigirle documento, nombre, identificación, identidad⁶; la incondicionalidad supone también no conocer la lengua del otro, todo lo cual funda el principio de hospitalidad: apertura del espacio “propio” a la no esperada llegada del otro. Derrida entiende, dada la imposibilidad metafísica de lo propio, que el espacio ya está abierto, siempre lo ha estado y siempre lo estará, pero la hospitalidad consiste en la *decisión* de tenerlo abierto y no cerrado, en darle al otro la bienvenida sin querer asimilarlo, en vivir con el otro sin querer ser sustancialmente iguales aunque sí políticamente iguales; aún cuando se deban negociar convenciones, leyes y derechos, el principio de incondicionalidad debe ser el que rijan e inspire una democracia verdaderamente cosmopolita.

Sólo podemos ser amigos en términos derridianos cuando no lo somos en sentido metafísico, cuando sabemos que no somos amigos por compartir una esencialidad sino porque nunca la compartiríamos; sólo podemos ser amigos si sabemos que somos y no podemos ser otra cosa que diferentes, que nunca podemos ser el otro; los amigos solamente pueden serlo en cuanto otros. Desde el punto de vista político, la amistad de la que se ocupa Derrida es aquella en la que los amigos solamente pueden serlo porque saben que la verdad de ninguno puede ser jamás la verdad de todos: saben *de verdad* que la verdad de un pueblo, de una raza, de una lengua, de una cultura, no puede ser jamás la verdad de todos; los amigos *de la verdad* saben que solamente pueden ser *amigos* de la verdad pero nunca tenerla, dominarla, *ser* esa verdad; y solamente por esto se puede ser amigo de verdad.

Derrida cree que la consideración de lo político en términos de *fraternidad*, expresada en los ideales de la democracia liberal actual, forma parte de un imaginario social y colectivo que es diferente de todos aquellos que no comparten el reino de los fines en el cual los amigos se reconocen como libres e iguales; donde aparecen las invocaciones a la amistad y al consenso, a la pacificación, allí proliferan las amenazas atómicas, los bloqueos económicos, las violaciones de la soberanía, todo bajo el protección de un discurso moralizador y ecuaníme proferido por un centro inhallable pero que expresa como nunca la lengua excluyente del Otro, del *enemigo*: el discurso de las *políticas de la amistad* con Occidente, que convocando

a la unidad colectiva, a lo propio, a lo originario, se definen a sí mismos respecto del Otro parcial o absoluto, el *enemigo*.

La filosofía de Derrida, instalada desde un primer momento como aquello anunciado de modo desorbitado para transformar la herencia metafísica, se presenta también como necesidad política frente a una situación del mundo que no puede reducirse a un permanente juego guerrero entre las naciones.

III. Final

Ha sido intención de este trabajo presentar las líneas generales de dos tratamientos sobre la amistad pertenecientes al ámbito de la filosofía francesa, alejados en el tiempo pero comunicados por referir a una línea canónica sobre el tema en Occidente; ambos —la pareja Montaigne/La Boétie y Derrida— muestran en sus reflexiones una fuerte marca de los conflictos de su tiempo y la relevancia de la amistad configurada como un elemento crítico. La crítica se despliega hacia atrás en el momento en que cada texto se inscribe y se diferencia de la tradición, en el presente cuando señala qué significa hoy la amistad, y hacia el futuro para presentar y enseñar de qué manera el ámbito de lo político puede modificarse.

Notas

- ¹ Gérald Allard sugiere una hipótesis interesante: si La Boétie ha tomado la expresión 'servidumbre voluntaria' del discurso de Pausanias en el Banquete de Platón (184c) en el momento en que se hace la apología de la amistad entre varones y se distingue entre una detestable servidumbre basada en los placeres corporales, y una servidumbre voluntaria que consiste en la amistad y la esperanza de unirse espiritualmente, ¿el *Discurso sobre la servidumbre voluntaria* no sería de alguna manera un *Discurso sobre la amistad*? Además, es el texto que produce la amistad entre los dos autores, como ya mostramos (Allard, 1988).
- ² Casi la entera reflexión filosófica de Derrida se deja entender desde su preocupación acerca del lenguaje, que es trasladada a las referencias a los autores que analiza,

- por ejemplo en este caso Aristóteles, de cuyas *Ética Nicomáquea* y *Ética Eudemia* dice: “Todo el discurso de las dos Éticas acerca de la *philia* puede leerse como un discurso acerca del lenguaje, acerca de la palabra *philia*, sus usos, sus contextos, su equivocidad regulada, sus traducciones legítimas o abusivas” (Derrida, 1998: 257).
- ³ No vamos a desarrollar aquí la otra relación fundamental que es la de la amistad con la muerte, una dimensión temporal que sustrae a la amistad de toda filosofía de la presencia; la amistad “... no es nunca algo dado presente, ella pertenece a la experiencia de la espera, de la promesa o de la prenda. Su discurso [...] no constata nada, no se contenta con lo que es, se traslada a ese lugar donde una responsabilidad abre al futuro” (Derrida, 1998:24).
- ⁴ Cicerón, en el citado *De amicitia*, reflexiona acerca de quiénes pueden ser amigos entre sí y reconoce en la naturaleza humana una propensión a asociarse y a que cada uno se aproxime estrechamente al otro; por esto, dice, “... los conciudadanos son preferibles a los extranjeros, los parientes a los extraños. Efectivamente, la naturaleza misma ha engendrado el vínculo de amistad con ellos [...] cuán grande es el poder de la amistad... del hecho de que comprimí y redujo a un estrecho círculo el lazo de la infinita comunidad del género humano” (Cicerón, 2006:57).
- ⁵ Al inicio del tratamiento de la amistad en la *Ética a Nicómaco* Aristóteles lleva a cabo una distinción entre *philia* y *homonioia*: “... podría decirse que la *philia* es el lazo de las ciudades. La concordia —*homonioia*— de los ciudadanos no carece de semejanza con la amistad [...] la concordia así entendida se convierte en una amistad civil porque comprende los intereses comunes y todas las necesidades de la vida social” (Aristóteles, 1997:1155a 20 y 1167b).
- ⁶ Recordamos aquí parte del poema de Bertolt Brecht “Soneto en la emigración”, cuyas primeras estrofas dicen: “Echado de mi país, ahora debo ver cómo abrir un nuevo negocio, algún lugar donde pueda vender lo que pienso. Debo emprender los viejos caminos, gastados por los pasos de los desesperados! Ya en mi camino, aún no sé hacia quién voy. Adonde llego oigo decir: Deletree su nombre! Oh, este ‘nombre’ fue uno de los grandes; B.Brecht, Más de cien poemas, Madrid, Hiparión, ed.bilingüe, trad.V.Forés y J.Talens.

 Bibliografía

- ALLARD, Gérard (1988): "Les servitudes volontaires: leur causes et leurs effets selon Le Discours de la servitude volontaire d'Etienne de La Boétie", *Laval Théologique et philosophique*, vol.44, n.2.
- ARISTÓTELES (1997): *Ética a Nicómaco*, Madrid, Gredos, trad. J. Pallí Bonet.
- CICERÓN (2006): "Laelius de amicitiae", en *Tratados filosóficos I*, Bs.As., Losada; ed. bilingüe, trad. J. Mainero.
- LA BOÉTIE, Etienne de (1989): *Discurso sobre la servidumbre voluntaria*, Madrid, Tecnos, trad. P. Lomba.
- MONTAIGNE, Michel de (1984): *Ensayos*, I, 27 "De la amistad", Bs.As., Orbis, trad. Juan de Luaces.
- DERRIDA, Jacques (1992): *El otro cabo. La democracia para otro día*, Barcelona, del Serbal, trad. P. Penalver.
- _____ (1998): *Políticas de la amistad*, Madrid, Trotta, trad. Patricio Peñalver.
- REBOUL, Anne-Marie (1993): "La amistad en los *Essais* de Montaigne", *Revista de Filología Francesa*, Madrid, Univ. Complutense, n.4.

EL SECRETO

El secreto del origen en *Le cœur à rire et à pleurer* de Maryse Condé

Francisco Aiello
Universidad Nacional de Mar del Plata

La obra literaria que nos ocupa está compuesta por un conjunto de relatos en primera persona que recrean escenas de la infancia en Guadalupe, actual departamento ultramarino francés. Existe una distancia temporal entre el momento de enunciación y período en que se ubican los hechos narrados, de manera que distintos episodios vienen acompañados de reflexiones acuñadas ulteriormente por la protagonista que intenta convertir la materia narrativa en objeto de interpretación. Si a este rasgo compositivo le agregamos el dato de que dicha protagonista se llama Maryse, resulta tentador rotular este texto como autobiográfico. No obstante, el sistema paratextual desautoriza este posible “pacto autobiográfico”, de acuerdo con la clásica fórmula de Philippe Lejeune, puesto que el volumen cuenta con un subtítulo que problematiza el posible encuadre genérico: “Contes vrais de mon enfance.” Mientras *contes* remite a la invención creativa, el adjetivo *vrais* parece señalar un correlato entre lo narrado y lo vivido fuera del texto. En consecuencia, la reunión aparentemente contradictoria de estos vocablos da cuenta de un texto que se nutre de recuerdos de experiencias de la autora, sin que esto obste a su construcción discursiva según principios de composición literaria, tal como se advierte en los títulos escogidos para cada episodio.¹

Estas consideraciones constituyen un marco desde el que es posible aproximarnos a la cuestión escogida en la convocatoria de estas jornadas: el secreto. Nuestro interés reside en examinar de qué modo el texto relaciona este asunto con el origen, para lo cual resulta una entrada interesante el capítulo denominado “Leçon d’histoire”:

«Je devinais qu'un secret était caché au fond de mon passé, secret douloureux, secret honteux dont il aurait été inconvenant et peut-être dangereux de forcer la connaissance. Il valait mieux l'enfouir au fin fond de ma mémoire comme mon père et ma mère, comme tous les gens que nous fréquentions, semblaient l'avoir fait.» (50-51)

El secreto con el que se enfrenta la niña aspira a recubrir la memoria histórica vinculada con la trata de esclavos, que Ana Pizarro (2002) considera el mayor núcleo de densidad simbólica en la cultura caribeña, puesto que el sacrificio de millones de seres humanos genera hasta nuestro días “procesos de elaboración y reelaboración no sólo en el registro del imaginario africano en América sino también en términos de los límites de las sociedades” (2002: 17). El despojamiento que padece el negro arrastrado a América trae como consecuencia la pérdida de su familia, su lengua, su cultura y, con ellas, de su dignidad. Por este motivo, Édouard Glissant se refiere al negro como el inmigrante desnudo (1995: 13), puesto que es transportado a la fuerza en barcos donde “L'être se retrouvait ainsi dépouillé de toutes sortes d'éléments de sa vie quotidienne mais aussi et surtout de sa langue” (15).

Estas circunstancias explican el sentimiento de inferioridad que se le impone al negro, lo cual redundará en la vergüenza de ese pasado esclavo aún entre los descendientes nacidos tras su abolición en 1848. El legado traumático que nadie quiere recordar resulta captado por la niña Maryse, reconstruyendo este recuerdo discursivamente a través de la acumulación de adjetivos —*douloureux, honteux, dangereux*— que dan cuenta de una herida que atraviesa a una sociedad que no puede lidiar con su pasado y, en consecuencia, busca ocultarlo, tal como revela la insistente reiteración de la palabra *secret*.

Si el origen africano está estrechamente asociado al sometimiento que padecen los esclavos al volverse una mercancía explotable e intercambiable, la mirada deberá virar hacia otra zona que asigne identidad lo más alejada posible de la inferioridad del negro. Por supuesto, Francia y su lengua se erigen como referentes privilegiados en el camino hacia la identificación forjada a partir de un sentido de pertenencia. La niña descubre durante una estadía familiar en París que contaba, paradójicamente, con mayor libertad que en su isla natal. Veamos el texto:

«Je compris plus tard qu'en France, nos parents n'avaient pas peur que nous nous mettions à parler le créole ou que nous prenions goût au gwoka comme les petits-nègre de La Pointe.» (14)

El temor al *créole* se explica porque esa lengua resulta, junto con el color de la piel, un evidente signo exterior del origen esclavo, ya que nació en las plantaciones donde los colonizadores se aseguraban de que no convivieran negros de las mismas comunidades lingüísticas, con el propósito de evitar las posibles organizaciones de rebeliones. Por lo tanto, le *créole* debe ser erradicado desde la perspectiva francófila de la burguesía guadalupeña, lo cual permite apreciar el gesto de Maryse Condé que apunta al reconocimiento de esa lengua dominada mediante la reiterada inclusión de términos de su léxico, por ejemplo *gwoka* (tambor) en la cita anterior, que aparecen sin ninguna marca tipográfica particular —como podrían ser las comillas o la bastardilla— que marcara una cierta distancia, de manera que ambos códigos adquieren el mismo estatuto en la escritura.

Ahora bien, es importante aclarar que los términos en *créole* vienen acompañados por un asterisco que remite a un glosario que brinda las traducciones al francés. Sin embargo, gracias a una entrevista que Maryse Condé concedió a Paola Ghinelli (2005), sabemos que la inclusión de notas y glosarios responden a exigencias de los editores, de las cuales la autora ha podido liberarse en las últimas novelas.

Por otro lado, cabe detenerse en el comienzo del fragmento anterior: “Je compris plus tard...”. El defasaje temporal entre lo vivido y su interpretación es un rasgo de las escrituras del yo que, además de recuperar el pasado, procuran dar un sentido a la historia de vida. Por esa razón, resulta significativo que este relato titulado “Portrait de famille” sea el que abre el volumen, instalando la tensión entre el origen que se oculta y las aspiraciones blancas. El episodio gira en torno del aprendizaje de una palabra que emplea el hermano mayor para describir a los padres: *aliénés*. Así, el texto procura reconstruir las elucubraciones de la niña para develar el sentido de ese término:

«À minuit, à force de coller tous les indices entre eux, je finis par bâtir un semblant de théorie. Une personne aliénée est une person-

ne qui cherche à être ce qu'elle ne peut pas être parce qu'elle n'aime pas être celle qu'elle est» (16).

«Mes parents étaient-ils des aliénés? Sûr et certain, ils n'éprouvaient aucun orgueil de leur héritage africain. Ils l'ignoraient. C'est un fait! Au cours de ces séjours en France, mon père ne prit jamais le chemin de la rue des Écoles où la revue *Présence Africaine* sortait du cerveau d'Alioune Diop. Comme ma mère, il était convaincu que seule la culture occidentale vaut la peine d'exister et il se montrait reconnaissant envers la France qui leur avait permis de l'obtenir» (18).

Las citas que transcribimos nos permiten observar el pasaje de la sencillez de expresión en la definición de *aliéné* que crea el efecto de lenguaje infantil, a las consideraciones donde claramente se filtran las reflexiones críticas de la adulta, en tanto la noción de “cultura occidental” así como la alusión literaria que recupera una emblemática publicación resultan ajenas al horizonte cognitivo de la niñez.

La revisión que emprende de los valores culturales que exaltaban los padres, también recae sobre ella misma, cuando recuerda que en el liceo parisino le solicitaron una exposición sobre un libro de su país. Este pedido suscitó la incomodidad por poner al descubierto su completa desconexión con la literatura que se producía en las Antillas, lo cual la lleva a confesar: “J'étais «peau noire, masque blanc» et c'est pour moi que Frantz Fanon allait écrire” (120).

El intertexto que rinde homenaje al pensador martiniqueño autoriza a recuperar aquí algunas de las ideas que más se relacionan con el texto de Condé. En *Peau noire, masques blancs* de 1952, Fanon se propone llevar a cabo el análisis de las distintas posiciones del negro frente a la cultura blanca a partir de un conjunto de observaciones directas realizadas sobre diferentes grupos, aunque especifica que el objeto de su libro es el negro antillano. Entre los propósitos de su trabajo, Fanon destaca que pretende ayudar al negro a despojarse de los complejos forjados en el sistema colonial (1995: 24).

A partir del supuesto de que hablar una lengua supone, por encima del dominio de su gramática y de su vocabulario, “assumer une culture,

supporter le poids d'une civilisation" (Fanon 1995:13), el autor sostiene que el negro antillano busca escapar a la inferioridad que le atribuye la colonia mediante el dominio de la lengua francesa, la cual lo distanciará de su condición racial. Estos prejuicios pueden advertirse en formas de expresión difundidas: para referirse a alguien que utiliza correctamente el francés se dice, en Francia, que habla como "un libro"; en cambio, a quien ostente el mismo dominio en Martinica se le dirá que habla como "un blanco". De aquí se desprende otro prejuicio, según el cual el negro antillano goza de cierta superioridad respecto del africano debido a su mayor proximidad con el mundo blanco. Asimismo, esta ideología explica el desprecio del sistema educativo hacia el *créole*, signo exterior de la herencia africana, en tanto se trata de una lengua forjada en el seno del sistema de esclavitud.

Estas ideas de Fanon que presentamos brevemente se ajustan a la imagen que el texto construye de los padres de Maryse tan aferrados a los valores de la cultura hegemónica metropolitana. La recuperación de los recuerdos infantiles se articula con una actitud de cuestionamiento hacia el legado de los padres en lo referido a su obnubilación francófila, lo cual se ve reforzado por cierto desencanto de las letras francesas durante su época de estudios superiores en la Sorbona.

Si acordamos la correspondencia entre lo narrado y lo vivido por Maryse Condé (sujeto empírico), advertimos en su imagen de escritora una ruptura radical con la ideología de los padres, dado que ha pasado varios años en el África, cuya experiencia le ha brindado materiales para su tarea literaria en diversas ocasiones, como su primera novela *Heremakonon*. A partir de esta constatación, podemos retomar el planteo del inicio acerca de la cuestión genérica a la luz del concepto de autoficción.

En su libro *Autobiografía como autofiguration*, José Amícola (2007) ofrece un panorama de los enfoques teóricos que han abordado la noción de autoficción, entre los que nos interesa aprovechar la propuesta de Vincent Colonna, quien señala, en primer lugar, que el término designa novelas en las que el protagonista tiene el mismo nombre que el autor que firma el libro. Más interesante es apuntar que las autoficciones se asocian a textos "donde los autores se inventan una personalidad y existencia literarias [...] Es decir, para nuestro propósito, cuando los firmantes de las autoficciones estén creando con ellas un mito sobre sus figuras" (Amícola 2007: 170).

Estas consideraciones sobre la autoficción nos permiten relacionar la cuestión del origen cubierto por el secreto, que se descubre en el texto, con la construcción que hace Maryse Condé de sí misma. Así arroja una imagen asociada al cuestionamiento de mandatos familiares y prejuicios raciales que resulta un indicio de la escritora que hoy conocemos, siempre crítica de lo establecido, pero también dispuesta a valorar la diversidad de expresiones culturales provenientes de tradiciones antillanas, americanas, europeas y africanas.

Notas

- ¹ Todas las citas de este trabajo fueron extraídas de la siguiente edición: Condé, Maryse (2007). *Le cœur à rire et à pleurer. Contes vrais de mon enfance*. París: Pocket.

Bibliografía

- AMICOLA, José (2007). *Autobiografía como autofiguración*. Rosario: Beatriz Viterbo
- CONDE, Maryse (2007) [1999]. *Le cœur à rire et à pleurer. Contes vrais de mon enfance*. París: Pocket.
- FANON, Frantz (1995) [1952]. *Peau noire, masques blancs*. París: du Seuil.
- GHINELLI, Paola (2005). *Archipels littéraires*. Montréal: Mémoire d'encrier.
- GLISSANT, Édouard (1995). *Introduction à une poétique du divers*. Montréal: Presse Universitaires de Montréal.
- PIZARRO, Ana (2002). "El archipiélago de fronteras externas" en Ana Pizarro (comp.) *El archipiélago de fronteras externas. Culturas del Caribe hoy*. Santiago de Chile: Universidad de Santiago, pp. 15-31.

¿Qué muestra el monstruo? Secretos de la anatomía del rey de la isla de Tapinois

Susana G. Artal

Universidad de Buenos Aires

En la obra de Rabelais, pese al lugar preponderante que ocupa el tema del cuerpo humano, las descripciones físicas de los personajes son escasas. Como señala Lauvergnat-Gagnière (1988, 4):

«Pour qui voudrait meubler une galerie de portraits sous la dictée de Rabelais, la moisson serait maigre. La liste de personnages sans visage ni corps est longue, ce qui ne veut pas dire qu'ils sont des personnages de second plan. Les autres, au total peu nombreux, sont dessinés sommairement.»

No obstante, existe un personaje cuya anatomía merece un extenso y detallado desarrollo: Quaresmeprenant, el rey de la isla de Tapinois,¹ que Gargantua y sus compañeros avistan mientras navegan en busca del oráculo de la Divina Botella pero donde no desembarcan, por consejo de Xenomanes, “le grand voyageur et traverseur des voyes périlleuses”.

Desde las observaciones del doctor Le Double (1899) que, con la ayuda de múltiples dibujos, intentó demostrar que las comparaciones empleadas en el retrato, lejos de ser caprichosas, se fundaban en una similitud visual entre la parte corporal y el objeto con el que se la asocia (y por lo tanto, demostraban la amplitud de los conocimientos médicos de Rabelais),² el episodio no ha dejado de suscitar el interés de la crítica, aunque, como observa Rowan Tomlinson, “Generally, critics have been tempted to gloss over this catalogue in a bid to slot it neatly into their overall interpretation of the work” (2007, 22).³ No obstante, un interesante artículo de Marie-Madeleine Fontaine (1984) volvió a llamar la atención

sobre la anatomización en sí misma, en la que observó un cuestionamiento del sistema analógico empleado en los tratados de medicina, y en los últimos años, se han producido diversos trabajos, como los artículos de Paul J. Smith (2003) y Tomlinson (2007), que centran el análisis en la descripción del personaje.

En un coloquio sobre la hibridez de los relatos de Rabelais realizado recientemente (McGill University, 2006), dos ponencias reexaminaron el tema. John Parkin (e.p.) cuestionó la credibilidad de la excesiva memoria de Xenomanes, de quien proviene toda la información sobre Quaresmeprenant, y propuso encuadrar el pasaje, como el relato de las andanzas turcas de Panurge (*P*, XIV), en el género de los “Tall Tale”, destinados a divertir a una audiencia por su extravagancia y no por la verosimilitud.⁴ Florence Dobby-Poirson (e.p.), por su parte, estudió la descripción de Quaresmeprenant como un híbrido en el que se cruzan el tratado de anatomía y el relato de viajes que, señala, comparten no solo el recurso a la analogía sino también un mismo objetivo: “permettre au lecteur de découvrir et de se représenter ce qui se trouve caché à l’intérieur du corps, ou situé dans des contrées inaccessibles à son observation”.

Más allá de las diferencias de enfoques y aproximaciones, un punto resulta indiscutible para todas las lecturas: la proliferación de comparaciones que se aplican a las partes corporales del personaje, lejos de permitir una representación más precisa de su aspecto físico, frustra cualquier intento de visualizar una imagen de conjunto de Quaresmeprenant.

I. Para mostrar al monstruo

Si bien el episodio de Quaresmeprenant se extiende desde el capítulo 29 hasta el 32 del *Quart Livre*, la “anatomización” propiamente dicha ocupa los capítulos 30 a 32, en los que Xenomanes describe a Quaresmeprenant, presentando mediante ciento setenta y ocho comparaciones cada una de sus partes internas (cap. XXX) y externas (cap. XXXI), y sus “contenences” (cap. XXXII).⁵ Cito algunas, a modo de ejemplo:

Les tympanes, comme un moullinet.

Les os pétreux, comme un plumail.

La nucque, comme un fallot.
 Les nerfs, comme un robinet.
 La lulette, comme une sarbataine.
 Le palat, comme une moufle. (QL, 665)

En el capítulo 32, destinado a las *contenences*, el esquema es distinto.⁶ En lugar de las comparaciones “A, como B”, que se emplean en los capítulos 30 y 31, la estructura es la de una relación condicional, apoyada en las acciones del personaje que es, en todos los casos, el sujeto de la proposición subordinada: “S’il crachoit, c’étoient panerées de chardonnette; s’il mouchoit, c’étoient anguillettes salées”, etcétera. (QL, 669).

Con respecto a la manera como se vincula lo expresado en la proposición principal y lo expresado en la subordinada, François Moreau señala que hay dos tipos de relación. En algunos casos (por ejemplo, “S’il pleuroit, c’étoient canars à la dodine”, “S’il trembloit, c’étoient grands patez de lievre”), la principal contiene la causa del hecho enunciado en la subordinada, ya que, como explica Moreau (1982, 91), “S’il pleurait (de rage), s’il tremblait (de concuspiscence), etc., c’était à cause de tous les bons plats que le carême lui interdisait de manger”. En cambio, en casos como “S’il parloit, c’étoit gros bureau d’Auvergne [...]” o “S’il grondoit, c’étoient chats de Mars”, la principal contiene una metáfora que caracteriza la acción expresada en la proposición condicional, pues lo que se está afirmando es que “Sa parole avait la rudesse d’une étoffe grossière, ses grondements avaient l’accent rauque de matous en chaleur” (Moreau, 1982, 91).

En los capítulos destinados a las partes externas e internas, es factible relacionar diversas comparaciones que podrían integrar series semánticas. Por ejemplo, si tomamos aisladamente las comparaciones *espritx animaulx-coups de poing*, *espritx vitaulx-chiquenauldes* y *sang-nazardes*, pensamos en una serie cuyo referente común son los golpes que, como señala en su edición Demerson (QL, 666, n. 22), podrían sugerir que “au lieu de présenter l’admirable harmonie de la machine humaine, la physiologie de Quaresmeprenant procède par à-coups brutaux et provocants”. No obstante, si observamos esas comparaciones en un contexto mayor, observaremos que la pluralidad de referencias heterogéneas disipan el efecto de integración:

La moelle, comme un bissac.
 Les cartilages, comme une tortue de guarigues.
 Les adènes, comme une serpe.
 Les espritz animaulx, comme grands coups de poing.
 Les espritz vitaulx, comme longues chiquenauldés.
 Le sang bouillant, comme nazardes multipliées.
 L'urine, comme un papefigue.
 La géniture, comme un cent clous à latte. Et me contoit sa nourrisse
 qu'il, estant marié avec la Myquaresme, engendra seulement nom-
 bre d'adverbes locaux et certains jeûnes doubles,
 La mémoire avoit comme une escharpe.
 Le sens commun, comme un bourdon.
 L'imagination, comme un quarillonnement de cloches. (QL, 666)

En la anatomía de Quaresmeprenant, a diferencia de lo que ocurre en general en los retratos literarios, lo significativo no es la selección de las partes corporales que el escritor incluye, ya que Rabelais se propone detallarlas exhaustivamente, sino la elección de los términos y el orden en que aparecen. Según Marie-Madeleine Fontaine (1984, 93-95), la mezcla de términos eruditos de origen griego y latino, palabras "populares" y algunas árabes para designar las partes corporales no obedecería a un desorden caprichoso sino a una intención de cuestionar "l'origine métaphorique du vocabulaire médical, en désorganisant le système des références", que prueba "à quel point il s'intéresse au fonctionnement de l'image dans le langage et notamment dans la médecine". Así, Fontaine releva casos en que Rabelais emplea, entre los objetos con los que compara las partes corporales, palabras con que los cirujanos y médicos de la época designaban otras partes del cuerpo. En el retrato de Quaresmeprenant encontramos, por ejemplo, la comparación "La pleuvre comme un bec de corbin". *Bec de corbin* era el nombre de un instrumento de cirugía con forma de pico de cuervo pero también era una expresión usada por los cirujanos para denominar la clavícula.⁷

En cuanto al orden, al presentar primero las partes internas, que se corrompen más rápidamente, y luego las externas, Rabelais sigue el orden de una disección y no el de las anatomías de su tiempo, pero, al seguir un orden descendente en la presentación de las partes internas (del cerebro a

la vejiga), se aparta del orden de la disección, que comienza por el estómago y termina con el cerebro (Fontaine, 1984, 90-93). En la presentación de las partes externas, Rabelais no sigue ya el orden de la disección sino el de las anatomías pero invertido, pues comienza por los dedos de los pies y termina por el cabello. Como observa Smith (2003, 140):

“This reversal could indicate not that Rabelais opposed to the customary order of dissection and anatomy, but that Quaresmeprenant himself is an unnatural creature. This interpretation is confirmed by the end of the episode, in which Quaresmeprenant is compared with the monstrous progeny of Antiphysie, anti-nature.”

II. Analogías y vínculos secretos

En el discurso científico de la época de Maître François, la descripción del cuerpo humano va siempre más allá del objeto en sí para revelar las analogías, los vínculos secretos que lo unen al cosmos. Volcadas en palabras, esas descripciones presentan, naturalmente, comparaciones muy semejantes (y en muchos casos idénticas) a las que encontramos en el sistema de imágenes deshumanizantes en la obra de Rabelais. Pero, aun cuando el recurso de la analogía vincule estrechamente las imágenes del cuerpo en el discurso científico y en el literario, en cada uno de ellos los límites difusos entre descripción e interpretación suscitan problemas diferentes. La “anatomía” de Quaresmeprenant es una de las mejores muestras de esto.

Marie-Madeleine Fontaine (1984, 101) observa que si se hiciera un catálogo de las analogías y comparaciones empleadas en los textos de medicina de la época de Rabelais, el resultado sería tan grotesco como la anatomía de Quaresmeprenant. Esto es cierto, si pensamos en los capítulos que presentan las partes externas e internas, pues, como señala Rowan Tomlinson (2007, 35), en el capítulo XXXII, dedicado a las *contenences*, “there is a redirection away from the anatomical model and towards the imaginatively description”. Pero aun restringiéndonos a los capítulos XXX y XXXI, haría falta recurrir a muchos libros de medicina de la época para reunir un repertorio de símiles anatómicos que se acercara al texto de

Rabelais, ya que, por supuesto, ninguna de las descripciones de esos tratados alcanza las dimensiones del retrato de Quaresmeprenant. Por más que Rabelais emplee las comparaciones, el léxico y hasta el orden (con las particularidades que ya explicamos en el punto anterior) que se utilizan en esos tratados, la descripción que construye es radicalmente diferente y tiene objetivos distintos, porque es una representación literaria y no un texto en el que Rabelais haya querido exponer sus puntos de vista acerca de las polémicas médicas de su tiempo, que sin duda conoció.

Esto no quiere decir que los conocimientos médicos de Rabelais no jueguen un papel fundamental en el episodio de Quaresmeprenant. Muy por el contrario, esos conocimientos son un ingrediente central que Rabelais usa para componer el retrato y, al mismo tiempo, al proyectarse más allá de las fronteras de la descripción científica, cuestionar no solo los límites de la medicina o las ciencias naturales de su tiempo, sino sobre todo, los del lenguaje. Como afirma Tomlinson, la opacidad descriptiva que resulta de la proliferación de comparaciones cada vez más difíciles de decodificar:

“(...) certainly serves to question the worth on dissection in gaining and representing knowledge of the body. But it also, more importantly and more interestingly, draws attention to the unmasterably generative tendencies of description. [...] The series of increasingly outlandish analogies serves, rather, to dismantle familiar descriptive processes and in so doing query the very capacities of language as cognitive and mimetic tool.” (2007, 38)

Cuantos más detalles suma Xenomanes sobre la anatomía de Quaresmeprenant, en lo que parecería un intento de hacer más precisa su descripción, menos representable se vuelve la figura.⁸ El resultado de llevar al extremo esta fórmula compositiva no solo es que el lector no pueda formarse una imagen visual de Quaresmeprenant, sino que el rey de la isla de Tapinois no llegue a constituirse como personaje, y al respecto es muy claro el contraste con las vívidas caracterizaciones que Rabelais logra de personajes cuyos retratos apenas ocupan unas líneas.

El final del episodio añade, en mi opinión, una dimensión más amplia aún al problema. Xenomanes concluye su retrato con una sucesión de

adynata (“travailloit rien ne faisant, rien ne faisoit en travaillant”, etcétera) que terminan de mostrar que la conducta de Quaresmeprenant es una inversión de lo normal o del sentido común, lo que da sustento lógico a la conclusión de Pantagruel, quien sostiene que el conjunto le recuerda “la forme et contenance de Amodunt et Discordance”, los hijos de Antiphysie. El gigante no sólo incluye una descripción de Amodunt y Discordance sino también los argumentos con que Antiphysie pretende demostrar que sus hijos son superiores a los de Physis:

«Antiphysie louoit et s’efforçoit prouver que la forme de ses enfans plus belle estoit et advenente que des enfans de Physis, disant que ainsi avoir les pieds et teste sphaeriques, et ainsi cheminer circulairement en rouant, estoit la forme compétente et parfaicte alleure retirante à quelque portion de divinité, par laquelle les cieulx et toutes choses éternelles sont ainsi contournées. Avoir les pieds en l’air, la teste en bas, estoit imitation du Créateur de l’Univers, veu que les chevelx sont en l’homme comme racines, les jambes comme rameaulx, car les arbres plus commodément sont en terre fichées sus leurs racines que ne seroient sus leurs rameaulx, par ceste démonstration alléguant que trop mieulx, plus aptement estoient ses enfans comme une arbre droicte que ceulx de Physis, lesquelz estoient comme une arbre renversée. Quant est des braz et des mains, prouvoit que plus raisonnablement estoient tourne vers les espauls, parce que ceste partie du corps ne doibvoit estre sans défenses, attendu que le davant estoit compétentement muni par les dens, desquelles la personne peut, non seulement user en maschant sans l’ayde des mains, mais aussi s’en défendre contre les choses nuisantes.» (QL, 671-672)

En el plano discursivo, el desplazamiento de la estructura acumulativa, paratáctica, que ha primado en el resto del episodio por un discurso argumentativo (con abundancia de expresiones como *prouver*, *veu que*, *par ceste démonstration alléguant*, *attendu que*) marca un contraste que coloca en el centro de atención el problema del razonamiento en sí. Pero más allá de la forma, lo significativo es la elección de los argumentos

empleados por Antiphysie en su alegato: la analogía hombre-árbol y las correspondencias entre las partes corporales.

El hecho de que la analogía hombre-árbol, tantas veces empleada por naturalistas de la época como Vesalo, Fernel y Cardano,⁹ y las correspondencias entre las partes del cuerpo sirvan de argumento para “demostrar” un absurdo pone en guardia no solo contra los abusos de la analogía en los estudios médicos, sino contra el riesgo de un razonamiento formal, basado en analogías que, desligadas de la evidencia empírica (no olvidemos que Xenomanes “anatomiza” a Quaresmeprenant sin verlo, basándose en su recuerdo de la visita que hizo a la isla aproximadamente seis años antes), engendran discursos manipulables, sujetos al peligro de la interpretación más arbitraria. Monstruos verbales, como el propio Quaresmeprenant.

Notas

- ¹ Nombre sin duda significativo, ya que, según anota en su edición Guy Demerson, “Ce nom de pays doit être mis en rapport avec la locution *en tapinois*: c’est le pays où l’on agit en se cachant, où l’on craint de se faire voir” (*QL*, n. 2).
- ² El trabajo de *Le Double* ha sido demasiado menospreciado. Si bien muchas de sus explicaciones son forzadas y, como observa Dobby-Poirson (e.p.), “elles pèchent par leur systématisme, et surtout parce qu’il prend Rabelais trop au sérieux”, coincido con Tomlinson (2007, 28) en que “his step-by-step approach and his emphasis on the visual are important”.
- ³ Una síntesis de las diversas lecturas del episodio de Quaresmeprenant puede consultarse en Tomlinson, 2007, 22-29.
- ⁴ Dado que las Actas del este coloquio aún no han sido publicadas, lamentablemente, no he podido consultar el trabajo de Parkin. Del de Florence Dobby-Poirson poseo una copia que la autora tuvo la amabilidad de facilitarme.
- ⁵ Según Mireille Huchon, las *contenences* son “les extériorisations du corps” (Rabelais, *Oeuvres complètes*, Paris: Gallimard, Pléiade, 1994, p. 1542).
- ⁶ De acuerdo con Smith (2003, 143), que retoma la distinción de la *Rethorica ad Herennium* entre *effictio* (retrato físico) y *notatio* (descripción de los rasgos de carácter expresados por las acciones del personaje), este capítulo también se distinguiría de los tres anteriores en el plano retórico, ya que “the physical description in Chapters

29, 30 y 31 belongs to the *effictio*, while the account of the *contenences* of Quaresmeprenant in Chapter 32 belongs to the *notatio*".

- ⁷ Otros ejemplos señalados por Fontaine (1984, 94): "Le pylore comme une fourche [clavicule], La fressure comme un gantelet [métacarpe], Le conare comme un veze [vessie]".
- ⁸ Lo que recuerda la descripción de los gestos en el episodio de la disputa por señas entre Pantagruel y Thaumaste en *Pantagruel* (XVIII-XX), otro episodio en el que está en juego el tema del lenguaje y la interpretación.
- ⁹ Cardano, por ejemplo, en *Les livres intitulés de la subtilité*, afirma: "Todas las partes de las plantas corresponden a las partes de los animales, las raíces se asemejan a la boca, y las partes bajas del tronco al vientre, las hojas a los pelos, la corteza al cuero cabelludo y a la piel, la madera a los huesos, los nervios a los nervios, la matriz a ciertas entrañas" (1584, VIII, 196b, citado por Jacob, 31). Galeno había comparado la vena cava con un árbol.

Bibliografía

- DOBBY-POIRSON, Florence. "Entre les *mirabilia* et l'étude anatomique: Quaresmeprenant", *Actes du Colloque "Rabelais «L'aventure des gens curieux»". L'hybridité des récits rabelaisiens*" (McGill University, 27 al 31 de julio de 2006), *Etudes Rabelaisiennes*, Genève: Droz, (en prensa). (Cito por copia facilitada por la autora).
- FONTAINE, Marie Madeleine. "Quaresmeprenant: l'image littéraire et la contestation de l'analogie médicale" en COLEMAN, James A. and Christine M. SCOLLEN-JIMACK (ed.), *Rabelais in Glasgow. Proceedings of the Colloquium held at the University of Glasgow in December 1983*, Glasgow, 1984, 87-112.
- JACOB, François. *La lógica de lo viviente*. Barcelona: Laia, 1977.
- LAUVERGNAT-GAGNIERE, C. "Le portrait dans l'oeuvre de Rabelais", en K. KUPISZ, G.-A. PEROUSE, J.-Y. DEBREUILLE, *Le portrait littéraire*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1988.
- LE DOUBLE (Dr.). *Rabelais anatomiste et physiologiste*, Paris, in 8°, 1899.
- MOREAU, François. *Un aspect de l'imagination créatrice chez Rabelais. L'emploi des images*, Paris: SEDES, 1982.

- PARKIN, John. "Quaresmeprenant revu", *Actes du Colloque "Rabelais «L'aventure des gens curieux»». L'hybridité des récits rabelaisiens"* (McGill University, 27 al 31 de julio de 2006), *Etudes Rabelaisiennes*, Genève: Droz, (en prensa).
- SMITH, Paul J. "Dissecting Quaresmeprenant. - Rabelais' Representation of the Human Body: A Rhetorical Approach" en Florike EGMOND and Robert ZWIJNENBERG (ed.), *Bodily Extremities. Preoccupations with the Human Body in Early Modern European Culture*, Aldershot, Hants (England)-Burlington (USA): Ashgate Publishing Ltd., 2003, 129-147.
- TOMLINSON, Rowan. "The limits of textual Dissection: The Case of Quaresmeprenant in Rabelais's *Le Quart Livre*" en BALDWIN, Th., FOWLER, J. and WELLER, S. (ed.), *The Flesh in the Text*, Frankfurt am Main / Berlin / Bern / Bruxelles / New York / Oxford / Wien: Peter Lang, 2007, 21-38.

Secreto y dramaturgia en Jean-Luc Lagarce

Estela Blarduni

Universidad Nacional de Buenos Aires

Universidad Nacional de La Plata

La etimología de la palabra secreto proviene del nombre latino, *secretus*, que a su vez deriva del verbo *secernere* que significa poner algo aparte, tal como denota en el indoeuropeo el prefijo 'se', y además, ponerlo en donde no llame la atención o donde no se pueda distinguir o analizar, en relación con el verbo *cerenere*, analizar. De modo que en su significado intrínseco la palabra connota el ocultamiento, la no revelación de una verdad que sólo es conocida por el o los dueños del secreto.

En el teatro el conflicto dramático puede a menudo surgir de un secreto, una verdad escondida o un enigma que se ofrece para ser develado y que, al conocerse, precipita la acción, desencadena la lucha interna del protagonista que puede debatirse con sus propios valores, o enfrentarse a los de los otros: el conflicto de Edipo en Sófocles se inicia con el desciframiento del enigma planteado por la esfinge y dramáticamente se intensifica a cada paso de la acción donde se avanza progresivamente en el descubrimiento de la propia identidad que redundará en el desenlace trágico; para la *Phèdre* de Racine confesar la pasión culpable, revelar a la luz del día su secreto amor por *Hypolite*, significa manchar el mundo con el pecado y desatar la tragedia inevitable; la larga escena del *deal* entre los dos personajes de Koltès en *Dans la solitude des champs de coton* implica dar a conocer, a través de los vericuetos y arabescos del diálogo filosófico, la oculta verdad del deseo.

En *L'Empire des signes* Roland Barthes ha señalado que negar el proceso de representación del secreto es una característica inherente al teatro occidental que lo contrapone al japonés. Al referirse a la función de aquel en los últimos siglos afirma: "est essentiellement de manifester ce qui est réputé secret (les "sentiments", les "conflicts") tout en cachant l'artifice

même de la manifestation (la machinerie, la peinture, le fard, les sources de lumière)¹. De este modo, el espectador en occidente, ante un ser humano en escena, busca naturalmente develar el secreto, a través del signo que refleja la interioridad del personaje o del universo teatral.

El propósito de esta ponencia es rastrear de qué modo aparece el tema del secreto en algunas obras de Jean-Luc Lagarce (1957-1995), uno de los dramaturgos más representados en el teatro francés actual, quien como Koltès murió prematuramente de Sida. Fue director, actor y escritor del grupo teatral La Rulotte que fundó con otros jóvenes en 1978, en Besançon, mientras estudiaba Filosofía y asistía a clases en el Conservatorio de Arte dramático. Con su compañía dirigió la puesta en escena de obras propias y adaptaciones de Racine, Kafka, John Ford, Feydeau, Ionesco, Molière, Marivaux, Wedekind, que le valieron una creciente aceptación de la crítica, pero sólo después de su muerte fue reconocido como autor teatral. En el 2007, cincuentenario de su nacimiento, se celebró el año Lagarce y sus obras fueron representadas y comentadas en varias ciudades del planeta, entre ellas, Buenos Aires.

En su tesis de maestría en Filosofía, *Théâtre et Pouvoir en Occident*, defendida en 1980, Lagarce sostenía la necesidad de “profiter encore au maximum des possibilités de décalage existant entre le discours dramatique institutionnalisé et un discours de subversion, pris dans ces mêmes structures”, y encontraba que el absurdo era “la seule véritable innovation de l'époque contemporain...”², subrayando que, tanto la economía de recursos, como la ausencia de efectos espectaculares y la puesta en evidencia de los esquemas absurdos que rigen la vida humana, constituían una total subversión de las estructuras sociales.

En efecto, en sus primeras obras: *Erreur de construction*, (1977) *Carthage, encore*, (1978) y *Les serviteurs* (1981) el autor se manifiesta respectivamente deudor de Ionesco, Beckett y Genet.

Progresivamente se perfila en las obras de Lagarce una voz personal en una dramaturgia “disolvente”³, que cuestiona y transforma desde el texto mismo, las nociones tradicionales de acción, conflicto, intriga, personaje, espacio y tiempo.

I. Secretos y enigmas

En 1990 se estrena *Juste à la fin du monde*,⁴ obra que inaugura un ciclo de teatro de lo íntimo, que prosigue con *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*⁵ (1994) y con su última obra, *Le pays Lointain*⁶ (1995).

El tema de las relaciones familiares, de las constelaciones y roles que se tejen desde la infancia en el entramado de la vida en común, donde juegan sentimientos, resentimientos, amores, odios, culpas, celos, a veces gritados a través de eternas querellas, otras temerosamente susurrados o guardados en el silencio de la impotencia, recorre las tres piezas.

En todas ellas, aparece el personaje de un hombre joven que regresa a la casa familiar para morir o dar a los suyos la noticia de la proximidad de su muerte.

Le pays Lointain aparece como una suerte de reescritura amplificada de *Juste à la fin du monde*: el personaje de Louis aparece en el Prólogo de la primera comunicando el motivo de su retorno al hogar:

«pour annoncer,
dire,
seulement dire,
ma mort prochaine et irrémediable,
l'annoncer moi –même, en être l'unique messenger...» (208)

El mismo propósito reaparece en el inicio de *Le Pays Lointain*:

«Longue Date.- Histoire d'un jeune homme qui décide de revenir sur ces traces , revoir sa famille, son monde, à l'heure de mourir.» (277)

Varios intertextos relacionan ambas obras; en la segunda, además del personaje de Louis, la madre, los hermanos y la cuñada, se introducen otros, como el del Amante y El Padre, ya muertos .

Objetivamente, en ambas se asiste a la muerte psíquica y física del personaje que progresivamente se desvanece ante las imputaciones, demandas y querellas de sus familiares que se sienten abandonados por un

hermano mayor, ausente y extraño, quien aparentemente desprecia el medio provinciano de trabajadores al que pertenecen. Conocemos más de las frustraciones, deseos y resentimientos de aquellos, que sobre el protagonista cuyo silencio es a menudo interpretado por el resto como prueba de desamor.

Sin embargo, tal como el epígrafe de *Pays Lointain* lo sugiere, para el protagonista, junto a la angustia de la muerte está presente la necesidad irrefutable del amor:

«... reste ce sentiment de n'être rien dans un monde où rien ne subsiste, si ce n'est l'amour des vivants et l'amour des morts...
[Claude Mauriac, *Le Temps immobile*].» (275)

En el desenlace, Louis se aleja de los suyos manteniendo el secreto de su muerte inminente que no ha podido confesar. Si el propósito de la visita enunciado en el inicio era develar a los suyos la verdad, el desarrollo de la acción escenifica el aniquilamiento paulatino de esa voluntad. El epílogo concluye con una imagen que alude a esa impotencia:

«Ce que je pense et c'est cela que je voulais dire, c'est que je devrais pousser un grand et beau cri qui résonnerait dans toute la vallée, que c'est ce bonheur là que je devrais m'offrir, hurler une bonne fois, mais je ne le fais pas, je ne l'ai pas fait.» (419)

En *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* (1994) el conflicto dramático tradicional es reemplazado por el enigma planteado al lector o al espectador de la obra, acerca de la identidad, e incluso de la realidad del personaje de quien el resto espera un mensaje que también permanecerá ocultamente secreto.

En una sinopsis⁷ Lagarce definió la obra como “lente pavane des femmes autour du lit d'un jeune homme endormi.” La alusión a una danza por definición lenta y grave se corresponde con la estructura de una pieza que se desarrolla en doce secuencias separadas por puntos suspensivos entre paréntesis, que a la manera de frases musicales nacen como variaciones sobre el tema de la espera de las cinco mujeres innominadas y designadas como “L'Aînée”, “La Mère”, “La Plus Vieille”, “La Seconde” y “La Plus

Jeune". Personajes corales femeninos: tres hermanas, la madre y la abuela, reunidas en torno del varón de la casa que había sido echado por el padre y que ha regresado tras años de ausencia y, aparentemente, duerme agotado en la habitación de la infancia.

La maldición del padre y el retorno del hijo pródigo, puntos neurálgicos en el discurso de las mujeres, evocan las variadas representaciones pictóricas de la alegoría a lo largo de los siglos y, fundamentalmente la de Jean Baptiste Greuze en el siglo XVIII y su díptico "El hijo ingrato" y "El Hijo castigado", elogiado por Diderot en los *Salons*.

La tirada inicial a cargo de la hermana mayor inaugura la frase-título que será retomada como una obsesiva letanía de melancolía y soledad que resume toda la trayectoria de la obra a través de expansiones, paralelismos, retornos o efectos sorprendidos que, por medio de la disposición del texto en versos libres, construye un ritmo encantatorio: "L' Aînée - J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne". (227)

En la misma escena, el personaje establece una segunda instancia: la constatación del retorno del hombre esperado:

«J'attendais la pluie, j' espérais qu'elle tombe,
 J'attendais, comme, d'une certaine manière, j'ai toujours
 attendu, j'attendais et je le vis,
 j'attendais et c'est alors que je le vis, celui là, le *jeune*
frère, prenant la courbe du chemin et montant vers
 la maison, j'attendais comme j'attends toujours, depuis tant
 d'années, sans espoir de rien, et c'est à ce moment exact qu'il appa-
 rut, et que je le vis.» (229)

Patrice Pavis⁹ ha señalado la metáfora del umbral como un cronotopo esencial de la obra: línea imaginaria separadora y de transición, en donde el espacio se muda en tiempo y recíprocamente, el tiempo en espacio. Tanto en el inicio como en la conclusión de la pieza, aparecen las mujeres en actitud de espera en el umbral de la casa familiar, sitio de pasaje de aquel que se ha ido y aparentemente regresó, lugar límite entre el interior o el origen, y el exterior o el Mundo, entre un pasado reconstruido, un presente frágil y un porvenir incierto donde acecha la muerte.

Cada una de las mujeres evoca los años pasados en la espera , y de esa evocación surgen como sucede con los personajes de la familia en las otras dos piezas, sus existencias malogradas, los miedos, los deseos, las culpas, sus enfrentamientos y desacuerdos. Aparecen distintos puntos de vista, diversos matices e interpretaciones como si rivalizaran en poseer el recuerdo más nítido de quien se ha ido: el nieto, el hijo, el hermano violento, encantador o indiferente. De este modo, toda la obra constituye una suerte de ritual repetitivo que reniega de los principios tradicionales de la intriga como un encadenamiento lógico o cronológico de situaciones. Tampoco existe un enfrentamiento dialógico sino que, de réplica en réplica cada una continúa su propia idea describiendo de modo épico, reiterativo y amplificador.

Las cinco voces femeninas apenas esbozan una diferenciación neta entre sí , los contrastes de caracteres o de edades se esfuman para lograr un efecto de conjunto, en todo caso se manifiestan como “figuras”, criaturas de la lengua, portadoras de una rítmica de la enunciación semejante⁹ que las convierte en un personaje femenino coral, suerte de conciencia especular asediada de ambigüedades e incertidumbres.

De las distintas versiones que acerca del hombre en la larga noche de su regreso cada una de las mujeres profiere, el lector extrae pocas certezas, en todo caso, la duda de una existencia probable y la incertidumbre de lo que ésta representa.

Echado por el padre a causa de una razón desconocida, ligada probablemente al rechazo de los valores impuestos, el hombre joven —quizás el artista, el marginal, el homosexual, el rebelde— regresa, no para contar su viaje o sus batallas, sino para callar y, probablemente para morir, tal como se explicita metafóricamente o literalmente en el discurso de las mujeres que velan su sueño:

*La Plus Vieille.- ... “l’assombrissement de plus en plus doux,
de plus en plus lent,
sa disparition sans revenir à nous, la noyade dans le
sommeil le plus profonde? Sa mort? (232-233)*

En el centro del quinteto de mujeres con reminiscencias de personajes de García Lorca y Chéjov, la figura nodal varonil aparece sin embargo

vacía. Todas las conversaciones giran en torno a su persona, pero jamás se lo ve o se lo escucha, y sólo se sabe que ha regresado para morir.

En el desenlace la resolución queda pendiente en la actitud de espera de las mujeres. ¿no será acaso el varón solamente la expresión inconsciente de sus deseos? Queda en el lector-espectador la interpretación de la obra, ya sea como como una metáfora de la lucha entre los géneros, como una parábola de las relaciones con el otro, o como una escenificación de la humanidad toda.

Ex-profeso he dejado para el final la ineludible conexión autobiográfica que todo lector de *Diario*¹⁰ de Lagarce, establece con el contenido de las obras comentadas: la constatación del progresivo deterioro de su salud, la muerte de su pareja, Gary, quien lo abandona para morir en soledad, la imposibilidad de comunicación con su familia, la idea recurrente del suicidio, la necesidad imperiosa de amor, el sentimiento de soledad. Paralelamente el *Journal* perfila un hombre de una prodigiosa e inquebrantable voluntad de trabajo hasta los últimos días de su vida, apasionado por la lectura, el arte, el cine y la música, desenfrenado en la búsqueda de amores, rodeado de amigos ineludibles, entre ellos el actor François Berreur, a quien nombró heredero de su obra y es en la actualidad uno de sus principales difusores.

Si de algún modo en las piezas teatrales percibimos a Narciso en escena, lo importante es, como Lagarce mismo comentaba a propósito de los ensayos de *j'étais dans ma maison*, apoyarse en el texto y no sobre una eventual historia anecdótica,¹¹ percibir el trabajo literario y dramático que obra sobre los datos de la realidad.

Finalmente querría destacar una frase que el autor escribió en su *Diario* en el peor momento de su enfermedad, en medio del aislamiento físico y social, cuando sólo lo sostenía la esperanza de poseer un secreto de amor:

- «—Oui, je pensais au-delà du raisonnable qu'il pouvait m'arriver encore quelqu'un que j'aime et qui m'aime, que je puisse avoir la douceur, un secret...» (272)

 Notas

- ¹ Barthes, Roland. *L'Empire des signes*. Paris: Flammarion, 1980, p. 80.
- ² Lagarce, Jean-Luc. *Théâtre et Pouvoir en Occident*. Besançon: Les Solitaires intempestifs, 2000, p. 158.
- ³ Ver: Pavis, Patrice. *Le théâtre contemporain*. Paris: Armand Collin, 2007, p. 184.
- ⁴ Lagarce, Jean-Luc "Juste à la fin du monde" en: *Théâtre Complet.*, TIII, Besançon: Les Solitaires intempestifs, 1999, p.p. 203-280. En adelante, se indicará entre paréntesis en el texto el número de página de las citas correspondientes.
- ⁵ Lagarce, Jean-Luc. «J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne» en: *Théâtre Complet*. T.IV, Besançon: Les Solitaires intempestifs, p. 223-269. En adelante se indicará entre paréntesis en el texto, el número de página de las citas correspondientes.
- ⁶ Lagarce Jean Luc. «Le Pays Lointain» en: *Ob.cit.* T IV, p.p. 273-419.
- ⁷ citado en : www.theatre.contemporain.net Jean Luc Lagarce.
- ⁸ Pavis, Patrice. *Ob. cit.*, p. p. 187-188.
- ⁹ Ver al respecto: Sermon, Julie: "L'entre-deux lagarcien: le personnage en état d'incertitude". En: *Problématiques d'une oeuvre*. Colloque de Strasbourg, Besançon: Les Solitaires intempestifs, 2007.
- ¹⁰ Lagarce, Jean-Luc. *Journal 1977-1970, 1990-1995*. Besançon: Les Solitaires intempestifs, 2008.
- ¹¹ Ver: Lagarce, *Journal.1990-1995*, p. 48.

 Bibliografía

- AAVV *Problématiques d'une oeuvre*. Colloque de Strasbourg, Besançon: Les Solitaires intempestifs, 2007.
- BARTHES, Roland. *L'Empire des signes*. Paris: Flammarion, 1980.
- LAGARCE, Jean - Luc. *Théâtre et Pouvoir en Occident*. Besançon: Les Solitaires intempestifs, 2000.
- PAVIS, Patrice. *Le théâtre contemporain*. Paris: Armand Collin, 2007.
- www.theatre.contemporain.net Jean-Luc Lagarce.

Lo secreto como artilugio narrativo en tres cuentos de Jean Lorrain

Daniel Alejandro Capano
Universidad de Buenos Aires-UCA-USAL

Lo secreto es, como tema literario, un venero de riqueza inagotable. Explotado por los narradores para crear tensión en sus relatos y mantener constante el interés de la lectura, ha sido el disparador de la génesis de numerosos textos cuyos autores lo emplearon como energía propulsora de los diferentes campos en los cuales desarrollaron sus ficciones: sentimental, policial, misterioso, científico. Baste pensar el uso que del tópico hicieron el romanticismo, el decadentismo y, en épocas más recientes, el neogótico, para fundamentar su importancia.

De las varias acepciones que el diccionario de la RAE ofrece del término, me centraré para el desarrollo de mi ponencia en las que asignan al vocablo “secreto”, el significado de “lo que se tiene reservado u oculto” y la que lo define como “cosa arcana o muy recóndita que no se puede comprender”, y agrega, “misterio”. Aplicaré estos conceptos a un corpus reducido, dado lo acotado del espacio de una comunicación, integrado por tres cuentos de Jean Lorrain, seudónimo de Paul Alexandre Martin Duval: “Un crime inconnu. Récit d’un buveur d’ether”; “Ophelius” y “Les trous du masque”. Será eje temático de la investigación el último de ellos, mientras que los otros dos tendrán carácter ancilar y se utilizarán para reforzar las argumentaciones o ampliar las afirmaciones desarrolladas a lo largo del análisis.

Me propongo como hipótesis de trabajo observar el funcionamiento de lo secreto, de lo misterioso, de acuerdo con la acepción ya mencionada, como un instrumento, como una estrategia narrativa de mensajes en clave para expresar lejanas correspondencias entre el mundo concreto, el de los vivos, y el siempre enigmático universo de la muerte.

“Les trous du masque”, recogido por Lorrain en un volumen publicado en 1900, titulado *Histoires de masques*, se abre con dos paratextos: el primero dedicado a Marcel Schwob, el autor de *Vidas imaginarias*, admirado por Borges, quien señala este texto como una de las fuentes de su *Historia Universal de la Infamia* (Cfr. Borges, O.C. T. IV: 486), y el segundo, un epígrafe de Charles Baudelaire que dice “el encanto del horror sólo seduce a los fuertes”, paratexto que por vía indirecta instala al receptor en el clima que dominará el cuento.

“Les trous du masque” presenta una organización tetrapartita establecida de acuerdo con un criterio espacial: la primera parte se desarrolla en un cuarto del departamento del protagonista; la segunda, en el coche que lo llevará a un baile de disfraces; la tercera, en la sala donde se realiza el baile; y la cuarta, en una caballeriza abandonada, un lugar ambiguo que es a la vez casa e iglesia. Como se advertirá, todos ellos son espacios cerrados que contribuyen a crear la atmósfera de angustia opresiva y lúgubre que el relato posee.

El fragmentarismo presente en la estructura fue del gusto del escritor decadente. Uno de los teóricos más relevantes del movimiento y contemporáneo de Lorrain, Paul Bourget, al destacar el predominio del fragmento durante el período, apunta: “Un estilo de decadencia es aquel en el que la unidad de la obra se descompone y deja lugar a la autonomía de la página, la página a su vez cede su lugar a la autonomía de la frase [y ésta a la palabra].” (Bourget, 20).

En la articulación propuesta por Lorrain, cada microsecuencia cobra autonomía, de ahí su separación en breves apartados; pero al mismo tiempo, cada una de ellas se encadena en la diégesis con la siguiente en una macrosecuencia totalizadora que otorga sentido al relato. Las piezas narrativas se ligan entre sí a través de una lógica causal que conecta cada nuevo fragmento con lo ya narrado. Se trataría, en resolución, de una técnica de hipotaxis narrativa.

El primer fragmento se desarrolla una noche de carnaval y presenta al protagonista innominado a la espera de su amigo de Jacquels —personaje que también aparece con el mismo rol en “Un crime inconnu”—, quien lo ha invitado a un baile de máscaras. El cuarto del departamento donde lo aguarda inquieto por su demora se halla poblado por numerosos objetos artísticos: cuadros, espejos, tapices. El ambiente, tan profuso en obras de

arte, genera un entorno asfixiante que comunica la sensación de desasosiego y opresión experimentada por el protagonista. Ello puede ser leído como un indicio del espíritu decadentista de la época.

En otro de los cuentos del corpus ofrecido, "Ophelius", que también se inicia al igual que "Les trous du masques" y "Un crime inconnu", en carnaval, el protagonista observa sobre un atril un gran álbum en forma de misal encuadernado en terciopelo. En el libro ve una serie de fotografías que representan los cuadros favoritos de su amigo Claudius, debajo de las cuales había escrito versos inspirados en los temas de esas representaciones. Un cuadro de Gustave Moreau, *Quimera*, abría el volumen.

En *Monsieur Phocas* (1901), considerada por la crítica su mejor novela, Jean Lorrain al referirse al pintor escribe:

Gustave Moreau [fue] "el hombre de las Salomé esbeltas, cubiertas de pedrerías, de las Musas que llevan cabezas cortadas, y el de las Elenas con trajes y cotas de oro purísimo, alzándose con un lirio en la mano y semejando ellas mismas lirios en flor, sobre sangriento estercolero de cadáveres. Gustave Moreau, el hombre de los símbolos y de las perversidades de las ciudades teogónicas, el poeta de los osarios, de los campos de batalla y de las esfinges, el pintor del Dolor, del Éxtasis y del Misterio". (*apud*, Schiavo, 35)

Y agrega que fue el pintor y el pensador que más lo turbó.

Como es conocido, la segunda mitad del siglo XIX, en especial a partir de Théophile Gautier y de Baudelaire, se caracterizó por la contaminación de las artes. Se intentaba crear empleando la transposición de la pintura y particularmente de la música, en la literatura. Los escritores pretendían, como buscaba Mallarmé, la concepción de una obra total, que incluyera en sí todas las manifestaciones artísticas.

En el *Salon de 1846*, Baudelaire puntualiza: "le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie" (*apud*, Schiavo, 30).

En este sentido, piénsese, por restringir el concepto sólo a la plástica, en los prerrafaelistas, en Klimt, en Beardsley y en el ya nombrado Gustave Moreau que trabajaron realizando verdaderas transposiciones artísticas.

Pero, regresemos a "Les trous du masque". El amigo esperado, de Jacquels, se introduce en el departamento sin ser advertido por su dueño.

El narrador se demora en el hecho de que el protagonista no haya escuchado el ruido del coche de su amigo al detenerse frente a su casa ni el sonido de la puerta al abrirse. De Jacquels lee las preguntas en la mente del otro sin que éste las haya formulado y ensaya explicaciones que tienen cierta lógica. Ya en la calle, sopla un extraño viento que parece no provenir de ninguna parte. Tales situaciones crean un halo de misterio y suscitan interrogantes: los elementos se irán elaborando con ritmo de *crescendo* hasta que el secreto sea develado en el *excipit* del cuento.

En la primera parte el escritor trabajó el nivel indicial del relato para crear el desconcierto no sólo en el protagonista de la historia, sino también en el lector. Así, se pone en funcionamiento un mecanismo, articulado a lo largo de la narración, que sostendrá el misterio por medio de enunciados elípticos o secretos que apuntan a develar arcanas interrogaciones.

El fragmento siguiente progresa en torno del viaje realizado por los dos personajes "en la sombra de un coche extraordinariamente silencioso." (Iglesias, 171) que los conduce al salón de baile. Si bien el espacio toma como referentes el Sena y sus alrededores, el protagonista, que ignora dónde se dirigen, experimenta la sensación de lo desconocido, de lo nunca visto. El paisaje se va alterando a medida que el coche avanza. Observa árboles tan magros que sus ramas parecen dedos de cadáveres. Hasta la presencia silenciosa del mismo de Jacquels le resulta extraña. Por último, el coche se detiene fuera de los muros de la ciudad.

Conviene advertir cómo en este apartado se presentan dos visiones respecto de París, una, concreta, real, integrada por los edificios y lugares típicos de la ciudad: Notre Dame, Saint Michel, La Tournelle, Bercy, La Opera, Bullier; y otra fantasmagórica que pareciera coexistir con la primera o desprenderse de ella para ubicarse en otra dimensión, pero integrada a la vez por un río pálido y taciturno —el Aqueronte quizá—, desprovista de viviendas, con árboles cadavéricos, un paisaje casi espectral de cuño romántico.¹

La tercera parte, ya se señaló, se desarrolla en una espaciosa sala con ventanas herméticamente cerradas ocupada por curiosos personajes. La descripción sugiere la atmósfera propia del dandismo del momento. El decadente adopta la postura de dandy o la de bohemio. Tanto una como otra son modos de vida. El bohemio transgrede las convenciones sociales y adopta una postura marginal, vive una existencia disipada, no

le es extraña la ambigüedad sexual, como en "Ophelius" —cuyo indicio nominal es más que elocuente—, llega a consumir sustancias tóxicas y a experimentar con el opio, el haschisch y el éter, como lo hicieron muchas escritoras y el mismo Lorrain, para enriquecer la imaginación.

En el caso de los cuentos que integran el corpus seleccionado, los personajes, por sus características, se aproximan al arquetipo del dandy: elegancia, refinamiento, "aspiran a ser sublime sin interrupción, a vivir y a dormir frente a un espejo", como quería Baudelaire.

El artista, explica Jean Lorrain en "Dans l'espace", es una especie de niño travieso que encierra en sí una gran tristeza que lo lleva al pesimismo. Es esencialmente un moderno que tiene el espíritu dolorido, un ser que posee una sensibilidad herida, enfermiza, que está obsesionado por el espectro de la muerte. (Cfr. Iglesias, 32).

Ahora bien, es en el fragmento final del cuento donde se concentra la energía narrativa. Se llega así al tema de lo secreto que motivó esta investigación. Toda la atmósfera saturnina y la creación del clima de misterio confluyen en este apartado. Los hilos con que se fue tejiendo la trama del relato muestran finalmente el diseño completo.

Tras largas horas de deambular por el salón como si se esperara algo, el protagonista de esta historia cree hallarse en una iglesia abandonada por la enorme nave central que posee el lugar y las ventanas en ojiva, tapiadas a cal y canto. Allí nadie baila. De Jacquels ha desaparecido dejándolo solo en medio de una cantidad de personas desconocidas. Cuando observa con mayor atención, cae en la cuenta de que la sala de baile es una caballeriza en la que las máscaras se desplazan como autómatas y que algunos se encuentran como enterrados en los bancos del coro, inmóviles y mudos. Sus disfraces semejan mortajas. Todos ellos poseen máscaras idénticas. Cubren sus cabezas con capuchas con agujeros a la altura de los ojos. Experimenta la sensación de estar frente a figuras purulentas, similares a leprosos, que sostienen ramas de lirios negros.

◦ El lirio, que Chevalier iguala a la azucena, fue representado por varios pintores simbolistas en sus cuadros, y se lo asocia con Perséfone, quien al inclinarse para recogerlo fue arrastrada de Hades hacia su reino subterráneo. En el contexto ofrecido por Lorrain, son, sin mayor esfuerzo, símbolo de la muerte, coronas fúnebres.

¿Qué secreto encerraban esas figuras? ¿Qué misterio envolvían esas máscaras agujereadas?, se pregunta el personaje. Para develar el secreto se arroja contra los espectros y le arranca la máscara a uno de ellos. Ante su sorpresa, detrás de ella no ve nada. Repite el gesto con otros espectros con el mismo resultado. Advierte con asombro que son presencias vacuas. Finalmente, el secreto se revela, el cuerpo se encuentra vacío, son caretas que no encubren ningún rostro, sólo sombras. Se ubica, entonces, frente a un espejo y al mirarse, éste le devuelve la imagen de un ser con una capucha verde y un ramo de lirios negros en la mano. Al levantar la máscara comprueba con horror que no existe nada debajo de ella, que él es también una existencia sin materialización.²

Todos los hermeneutemas, las estrategias de suspenso diseminadas para construir el secreto, para crear el misterio, se disuelven en la visión final del protagonista frente al espejo.

Desde el punto de vista sémico, se puede entender que de Jacquels es una imagen camuflada de la muerte que trasporta al enmascarado hacia su destino final, hacia su reino subterráneo (la caballeriza). Las señales ofrecidas: la oclusión de los espacios narrativos, las figuras ocultas bajo los antifaces, los lirios negros, la creación de ambigüedades espaciales no son otra cosa que prefiguraciones de la muerte y sugieren al lector la existencia de un universo oculto tras las apariencias del mundo. El baile, expresión de lo vital, contrasta con el silencio y el estatismo de las figuras, referentes de la muerte.

El sentido profundo del relato puede ser considerado en su totalidad como un pasaje, una conexión entre el mundo sensorial y el más allá, un intento por explicar el significado de lo oculto. Es la muerte que invade las fronteras de la vida y la vida que se amalgama con ella, en una unidad eterna de la cual es imposible escapar.

El cuento de Lorrain traduce por medio de lo secreto y misterioso la angustia de vivir y de morir llevada a la exasperación. La existencia es vida con una fuerte carga de pesimismo, postura que deriva de la filosofía de Schopenhauer.

Ahora bien, dentro de la coherencia narrativa, el texto posee un doble final. Ante el descubrimiento del protagonista focalizador frente al espejo de no ser nada, sólo una sombra inexistente, el autor ofrece una conclusión que ancla el relato en la categoría de lo que Tzvetan Todorov

clasificó como cuento extraño. El anteúltimo párrafo se abre con una explicación lógica de de Jacquels: "Y has bebido éter otra vez." "—¡Buena idea para matar el aburrimiento de esperarme! (Iglesias, 175). Es decir que a lo sobrenatural, presente por el efecto del éter, se le opone una interpretación verosímil. Considero que esta explicación responde a un modo de conjurar el arcano secreto de la muerte y la angustia que provoca su ineludible presencia. Pero, si se compara este final con el de "Un crime inconnu" que ya en la ampliación del título "Récit d'un buveur d'éther" ofrece una explicación encubierta, se observará que ambos poseen una resolución similar. El cuento se clausura con una estructura gemela a "Les trous du masques". De Jacquels dice a de Romer que ha creído ser testigo de un crimen inexplicable: "Has soñado como siempre" (Iglesias, 81), que es una variación de la misma constante. En un caso la explicación se da a través del éter, en el otro, mediante del sueño.

Ocioso es decir, pero conveniente recordarlo para enriquecer el concepto, que Jean Lorrain, como muchos artistas de su época fue adicto a los estupefacientes, sobre todo al éter. Entre los muchos excesos con los que "adornó" su vida, *Mademoiselle Baudelaire*, como lo llamó Paul Bourget, fue gran consumidor de éter, sustancia que finalmente lo destruyó. Por otra parte, el título de su cuento "Récit d'un buveur d'éther" recuerda *Las confesiones de un fumador de opio* de Thomas De Quincey.

En conclusión, en "Les trous du masques", el escritor trabajó al comienzo de la narración el tema de lo secreto como un elemento tangencial para ir otorgándole fuerza hegemónica sobre el final, cuando se revela el misterio.

El secreto siempre apunta a lo desconocido, pero aquí adquiere especial relevancia porque se refiere a la trascendencia, al conocimiento que persigue el hombre sobre sí mismo y sobre la muerte que, como en el cuento de Lorrain, da significado por contraste a la existencia.

 Notas

- ¹ Varios teóricos, y de hecho surge de la lectura de los propios textos, han visto el decadentismo como un desprendimiento del romanticismo, sobre todo en lo referente al gusto por lo sepulcral, lo exótico, lo arcano y lo secreto.
- ² El motivo del cuerpo vacío o de la armadura vacía alimentó la imaginación de los escritores de todas las épocas, desde los clásicos hasta Bécquer, en “La Cruz del Diablo” (*Leyendas*), e Italo Calvino en *Il cavaliere inesistente*.

 Bibliografía de referencia y de consulta

- BORGES, J. *Obras Completas*. Tomo IV. Buenos Aires: Emecé, 1996 : 486
- BOURGET, P. *Essais de psychologie contemporaine (1883-1886)*. Paris: Plon, 1920: 20.
- CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder, 1993.
- D'ANTHONAY, T. *Jean Lorrain: miroir de la Belle Époque*. Paris: Fayard, 2005.
- IGLESIAS, C (Comp.) “Los agujeros de la máscara”, en *Antología del Decadentismo. 1880-1900*. Selección, traducción y prólogo de Claudio Iglesias. Buenos Aires: Caja Negra, 2002: 169-175.
- LORRAIN, J. *Histoires de masques*. Paris: Ollendorff, 1900.
- MICHAUD, G. *Message poétique du symbolisme*. Paris: Nizet, 1961.
- SANTOS, J. *L'art du récit court chez Jean Lorrain*. Paris: Nizet, 1995.
- SCHIAVO, L. *El éxtasis de los límites. Temas y figuras del decadentismo*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.

La Princesse de Clèves et les secrets du cœur

Prof. Lilia Elisa Castañón
Universidad Nacional de Cuyo

La Princesse de Clèves, chef-d'oeuvre de la littérature classique, raconte les avatars d'une passion interdite. Le thème du secret, imprégné de nuances différentes, s'exprime toujours avec des répercussions multiples que nous essayerons d'analyser.

Lors de sa parution, le nom de l'auteur du roman devient incertain. L'oeuvre est publiée sous le couvert de l'anonymat, le nom de Mme. de Lafayette¹ n'apparaît sur le livre qu'en 1780, soit plus de cent ans après sa parution. Pour ce fait, avant cette date, le roman est attribué à un homme de lettres, Jean Segrais², qui travaille comme secrétaire de la romancière.

Malgré les nombreux indices qui la signalent comme la responsable, Mme. de Lafayette s'est ingéniée à maintenir son nom en secret, sans jamais avouer publiquement que l'oeuvre était de sa création, jusqu'au point même d'arriver à le nier. Cette attitude répond probablement au fait qu'à cette époque les femmes n'étaient pas censées d'écrire et de publier. Une autre conjecture repose sur la possibilité que le roman retrace une histoire réelle qu'elle voulait maintenir en secret. L'anonymat ne serait ainsi qu'une précaution prise pour compliquer davantage l'identification des personnages réels. La question qui porte sur le problème de savoir si Mme. de La Fayette a écrit seule le roman, si elle l'a fait avec l'aide de Segrais ou en collaboration avec son ami La Rochefoucauld, demeure sans réponse. Bien qu'à présent, le débat autour du véritable auteur semble terminé, le rapport entre la romancière et l'oeuvre est resté longtemps mal élucidé. «La personnalité de Mme. de Lafayette est à l'image de son oeuvre: limpide en apparence, mystérieuse dès que l'on essaie d'en toucher le fond.»³

Dès le début, la scène même de la fiction —la Cour des Valois, à l'époque d'Henri II — présente une atmosphère où le luxe et la magnificence

se mêlent aux intrigues, aux jeux de pouvoir. C'est le règne du secret, du «semblant», du caché «Si vous jugez sur les apparences en ce lieu-ci, répondit Mme. de Chartres, vous serez souvent trompé: ce qui paraît n'est jamais la réalité» (p. 56).

La Cour est donc le terrain propice aux multiples cabales, toujours remplie d'intérêts opposés et de luttes d'ambition. Dans ce monde impitoyable les personnages s'épient et se frôlent avec l'intention de dévoiler leurs arrières pensées, leurs sentiments les plus intimes.

C'est dans cet univers tout entier livré aux passions, que se décide le sort des jeunes princes et princesses par les mariages de raison. De ces alliances fondées sur l'intérêt, l'amour en est exclu et celle de Mlle. de Chartres et M. de Clèves n'est pas l'exception «Mlle. de Chartres répondit [à sa mère] qu'elle l'épouserait même avec moins de répugnance qu'un autre, mais qu'elle n'avait aucune inclination particulière pour sa personne» (p. 50).

Le mariage accompli, Mme. de Clèves ne connaît pas la passion jusqu'au moment où le duc de Nemours fait son entrée à la cour. Ce coup de foudre lui provoque aussitôt un trouble secret. L'écrivain aborde alors l'intériorité du personnage. Elle décrit, avec la finesse qui la caractérise, la découverte progressive que la princesse de Clèves réalise de ses sentiments. Ses différents états d'âme longuement analysés fournissent à la romancière l'occasion d'exposer sa propre conception de l'amour⁴.

Le souci de la vérité emporte l'héroïne qui explore une et mille fois son insupportable situation. La quête de soi-même, pleine de contradictions, reflet du désordre des sentiments, favorise la rétrospection. Cette expérience réflexive la livre à un examen de conscience moral qui ne fait que renforcer son trouble. Le souvenir des préceptes maternels et sa stricte éducation achèvent le désarroi de la malheureuse.

Cependant cet élan amoureux si violent, ignoré jusqu'alors se heurte à une résistance féroce. En pleine lucidité, Mme. de Clèves soutient secrètement un combat extraordinaire contre cet amour inaccompli à la fois partagé et repoussé, voire contre elle-même. Des contradictions irréductibles entre ce qu'elle sent et le respect des conventions sociales en tant qu'honnête femme, provoquent une sorte de dédoublement. À la fois innocente et coupable, elle apparaît toujours déchirée par cette passion

secrète, sans trouver de repos. La lutte qu'elle engage, a des connotations chaque fois plus tragiques.

De longs monologues intérieurs permettent au lecteur de percevoir la complexité de la vie affective, inconsciente du personnage. C'est une prise de parole individuelle, c'est le temps d'une mise à nue réalisée dans l'isolement le plus absolu. Cette solitude est donc liée au secret. Dans le but de retrouver l'équilibre perdu à cause de cette passion, l'héroïne se renferme sur elle-même et tente d'éviter les réunions et les fêtes. Seule, loin des contraintes sociales, à l'abri des regards inquisiteurs, elle se sent rassurée.

Mais le calme ne tarde pas à s'évanouir. La crainte de se trahir, de voir son secret percé par quelqu'un de son entourage tourmente son âme. Dès lors, il ne s'agit plus de combattre un amour interdit mais de le cacher à la cour. L'importance du paraître et l'horreur du scandale justifient le souci de la jeune femme pour déguiser ses sentiments et sauvegarder sa réputation. Le fait de rester digne d'estime et d'éviter de se compromettre devient une question vitale pour elle. La morale consiste avant tout à garder les apparences. Le secret se nuance alors de déguisement et de silence «Elle ne se flatta plus de l'espérance de ne le pas aimer; elle songea seulement à ne lui en donner jamais aucune marque» (p. 85).

Pendant ses efforts pour dissimuler son trouble sont insuffisants. Sa mère, toujours vigilante découvre vite l'intérêt qu'elle met à tout ce qui a rapport au duc de Nemours, avant même qu'elle s'en persuade. Plus tard, c'est le chevalier de Guise, ancien prétendant en concurrence, qui se rend compte qu'un penchant secret attire Mme. de Clèves vers M. de Nemours et que celui-ci éprouve pour elle une affection semblable.

Mais le silence gardé jusqu'ici se fait parole. Accablée de remords, toujours incapable de maîtriser sa passion, la Princesse ose finalement dévoiler ses sentiments les plus profondément cachés. Elle avoue son secret à son mari, ce qui entraîne des conséquences inattendues. À partir de cette décision, les événements se précipitent vers la fin.

S'agit-il d'une confession expiatoire ou d'une stratégie opportune? D'une part, l'héroïne révèle sa passion pour endormir la méfiance du mari et se libérer de son lourd fardeau: le secret. Sa confiance allège, au moins en partie, son sentiment de culpabilité. D'autre part, l'aveu volontaire, en tant que preuve d'innocence, pourrait éveiller la compréhension, puis le

pardon de M. de Clèves «Songez que pour faire ce que je fais [l'aveu], il faut avoir plus d'amitié et plus d'estime pour un mari que l'on en a jamais eu; conduisez-moi, ayez pitié de moi, et aimez-moi encore, si vous pouvez» (p. 122).

Elle cherche le sentiment de sécurité qu'il lui inspire, mais il ne sait pas la comprendre ni l'aider à maîtriser sa passion interdite. Bien au contraire, sa confession entraîne l'effet opposé à celui qu'elle cherchait. L'aveu quoique sincère provoque chez son mari une crise de confiance. Évidemment il n'est pas à la hauteur d'une telle confiance, atteint dans son orgueil masculin il oublie de prendre soin d'elle.

La romancière décrit en détail les progrès de la souffrance de M. de Clèves, tourmenté par le soupçon de l'infidélité de sa femme. Dès lors il a la certitude de ce qu'il présuait dès le début de leur relation «Je ne touche ni votre inclination, ni votre coeur, et ma présence ne vous donne ni de plaisir, ni de trouble» (p. 50).

Par la suite, la jalousie la plus féroce s'empare de l'époux. Son agitation se traduit par une suite ininterrompue de questions: qui?, quand?, comment? Il veut sonder sa femme, il prétend tout savoir. Mais sa demande sur l'identité de l'amant supposé reste sans réponse. L'héroïne cache adroitement son nom. À la dimension du secret s'ajoute celle de *dire*, sans tout dire. La révélation incomplète de l'affaire excite encore davantage la curiosité de M. de Clèves qui cherchera incessamment à découvrir qui est l'amant. Il tâche de briser par son insistance la réserve de sa femme, cependant elle refuse de se livrer indiscrètement, d'en parler davantage. Le secret exige la suppression de la parole. Au dire de R. Barthes «le mot est puissant. Mais surtout c'est qu'elle [la parole] est irréversible: nulle parole ne peut se reprendre, ..., sa création est définitive.⁵» Le silence sert à Mme. de Clèves de précaution mais ne la rassure pas, elle ne vide pas son cœur et combien le secret lui pèse!

Après l'épisode de l'aveu, le conflit prend une coloration bien différente. Un pacte de silence s'établit entre les époux; il faut éviter que l'entourage découvre la vérité. Dans le but de garder leur secret, le couple s'efforce pour sauver les apparences et épargner ainsi la honte d'être démasqué par les autres. La dissimulation devient un art.

Le fait que M. de Clèves découvre l'identité de l'homme qui a éveillé la passion coupable de sa femme entraîne de graves conséquences. Le

soupçon de l'infidélité de la Princesse et la conviction de son désamour lui provoquent une aliénation insupportable. Rongé par la jalousie, M. de Clèves souhaite finir ses jours. La mort apparaît libératrice face à l'insoutenable idée de la faute cachée «Pourquoi m'éclairer sur la passion que vous aviez pour M. de Nemours, ...? Je vous aimais jusqu'à être bien aise d'être trompé, je l'avoue à ma honte; j'ai regretté ce faux repos dont vous m'avez tiré (...) Je mourrais, ajouta-t-il; mais sachez que vous me rendez la mort agréable, ...» (p. 162).

La perte de son mari, accélérée par la confiance, suscite de profonds remords chez la jeune femme et renouvelle son conflit intérieur.

Le duc de Nemours, homme d'une beauté sans pareil, représente l'amant irrésistible. Cependant sa rencontre avec Mme. de Clèves provoque un tournant dans sa vie. La naissance de cet amour foudroyant opère en lui un changement extraordinaire. Le séducteur inconstant qui voyait en toute créature féminine une proie à conquérir renonce à toute autre femme «Il ne prit pas seulement le soin de chercher des prétextes pour rompre avec elles; il ne put se donner la patience d'écouter leurs plaintes et de répondre à leurs reproches» (p. 60).

Le galant, sans scrupules, cède à la passion que Mme. de Clèves excite en lui.

Toujours obsédé par le désir de voir cette femme qui se dérobe constamment, il profite de chaque situation pour l'observer en cachette, dissimulant ses sentiments. L'amour véritable est fait de prudence et respect. Il devient discret au point de ne confier à personne son secret. Son attitude faite de réserve manifeste son irrésistible penchant à l'héroïne, sans pour autant la compromettre «Mme. de Clèves lui paraissait d'un si grand prix qu'il se résolut de manquer plutôt à lui donner de marques de sa passion que de hasarder de la faire connaître au public» (pp. 60-61).

Ce n'est qu'à la fin du roman qu'un dernier secret va se dévoiler provoquant un tournant dans l'action. À la demande de M. de Nemours, le Vidame de Chartres réussit à organiser une entrevue secrète entre les deux personnages:

L'on ne peut exprimer ce que sentirent M. de Nemours et Mme. de Clèves de se trouver seuls et en état de se parler pour la première

fois. Ils demeurèrent quelque temps sans rien dire; enfin, M. de Nemours, rompant le silence (...)

—Ne craignez rien, madame, répliqua-t-il, personne ne sait que je suis ici et aucun hasard n'est à craindre. (p. 169)

Cette première rencontre dans la solitude permet de finir avec un silence longtemps retenu, de parler sans contrainte. Mme. de Clèves a l'occasion d'exprimer ouvertement les sentiments que les impératifs sociaux de l'époque et son éducation faisaient taire. Elle avoue finalement sa passion à M. de Nemours qui en fait autant. Cette dernière confession produit un nouveau rebondissement de l'action.

Lors de ce rendez-vous secret l'union des amants, longtemps différée, semble imminente, cependant elle devient impossible de se concrétiser.

Face à la réputation galante de M. de Nemours, la Princesse de Clèves s'arme contre une possible infidélité lui opposant un refus catégorique «Vous avez eu plusieurs passions, vous en auriez encore;...» (p. 174).

L'entretien finit avec la séparation définitive des amoureux.

L'histoire d'amour s'achève sur un dernier renoncement «—Il n'y a point d'obstacle, madame, reprit M. de Nemours. Vous seule vous opposez à mon bonheur, vous seule vous imposez une loi que la vertu et la raison ne vous sauraient imposer» (p. 175).

Mme. de Clèves choisit la solitude de la raison, loin de la vie mondaine. Épuisée après avoir souffert des épreuves si dures, l'héroïne se réfugie dans un monde abrité.

Sa décision, fruit d'une longue maturation, réaffirme le goût de la romancière et sa conception du devoir et de la vertu.

Incapable d'oublier les blessures de l'inquiétude et les déchirements des séparations, l'héroïne préfère sacrifier son existence même, avant de subir les tourments de la passion refoulée. La Princesse de Clèves renonce à l'amour et termine ses jours dans une maison religieuse. Mais quelles sont les véritables raisons de cet exil volontaire? Courage lucide, triomphe du devoir, peur d'une passion infidèle? On a beaucoup parlé sur les raisons qui poussent la romancière à choisir ce dénouement inattendu; cependant la question n'est pas élucidée.

En guise de conclusion, disons que le thème du secret sert non seulement de base à la trame narrative mais apparaît comme une composante

essentielle de l'univers clos où l'action se déroule. Les sentiments sont constamment retenus, dissimulant ainsi leur nature; exigence extérieure mais dont l'obstacle n'appartient qu'à l'intériorité des personnages.

Le thème des secrets se présente dans le récit sous formes variées —intrigues, dissimulations, mensonges, apparences, déguisements, silences— et s'articulent sur deux axes: caché / montré. Sa révélation ou son silence crée un effet de suspense, un jeu récurrent se déclenche entre le dire et le non dire. Le roman apparaît donc scandé par les difficiles aveux réalisés par l'héroïne.

Le secret devient un lien entre les personnages qui ne laissent entrevoir qu'une facette d'eux-mêmes. Il y a donc en eux une sorte d'ambiguïté exigée surtout par les impératifs sociaux de l'époque, et dont les connotations psychologiques accentuent la profondeur des personnages. Ce sont ces contrastes que la romancière excelle à peindre dans ce roman où le secret prend tout son relief «Quand on lit Mme. de Lafayette avec attention, on ne saurait en tout cas se défendre de l'impression que ce qui est dit ne constitue que l'apparence, que l'histoire est un prétexte, et que sa séduction tient tout entière au secret qu'elle cache.⁶»

Notes

- ¹ Marie-Madeleine Pioche de La Vergne, comtesse de La Fayette, plus connue sous le nom de Madame de La Fayette est née le 18 mars 1634 à Paris, morte le 25 mai 1693. Elle a écrit le premier roman historique français, *La Princesse de Clèves*, souvent considéré comme le premier roman classique.
- ² Jean Regnault de Segrais, est né le 22 août 1624 à Caen où il est mort le 25 mars 1701. Poète, homme de lettres et traducteur français. Il est élu à l'Académie Française. Devenu secrétaire de Mme. de Lafayette, il participe avec La Rochefoucauld à la composition de ses premiers romans et publie sous son nom les premières éditions de *La Princesse de Montpensier*, *Zaïde* et *La Princesse de Clèves* (1678).
- ³ Cité dans la Préface de Bernard Pingaud p. 11.
- ⁴ Mme. de Lafayette a une conception pessimiste de l'amour héritée du jansénisme. La passion est représentée comme source de malheur. Les tourments provoqués par cette sorte de maladie déchirent l'homme jusqu'à l'anéantir.

- ⁵ Cité par Roland Barthes, *Sur Racine*, p. 113.
- ⁶ Pingaud, Bernard. *Mme. de La Fayette*. Collection Écrivains de toujours. Paris: Seuil. 1978. p. 106.

— Bibliographie —

- BARTHES, Roland. *Sur Racine*. Paris: Seuil, 1979.
- BOURNEUF, R. et OUELLET, R. *L'univers du roman*. Paris: P.U.F., 1981.
- GARAPON, Jean. *La Princesse de Clèves. Madame de La Fayette*. Collection Profil d'une oeuvre. Paris: Hatier, 1993.
- MME. DE LA FAYETTE. *La Princesse de Clèves*. Paris: Garnier-Flammarion, 1966.
- PINGAUD, Bernard. *Mme. de La Fayette*. Collection Écrivains de toujours. Paris: Seuil, 1978.
- VENESOEN, Constant. *Études sur la littérature féminine au XVIIe siècle*. Paris: Social Science, 1990.

Un secret: écrire pour exorciser le passé

Silvia Zenarruza de Clément
Universidad Nacional del Litoral

«Fils unique, j'ai longtemps eu un frère». Sur cette contradiction s'ouvre le texte de Philippe Grimbert *Un secret*, publié en 2004 chez Grasset, objet de notre communication. *Un secret* a reçu le prix Goncourt des lycéens 2004 et a été adapté par le cinéaste Claude Miller en 2007.

Enfant maladif de parents éblouissants par leurs aptitudes physiques, gymnastes voués au culte du corps, le personnage vivra jusqu'à l'adolescence le mensonge gardé par la famille et les proches. Un fait fortuit le mènera à explorer le territoire du secret, à reconstituer son histoire, celle de ses parents, bref, à récupérer son identité.

Roman, autobiographie, témoignage, tels sont les enjeux qui se dessinent dans cet ouvrage, écrit dans un style simple et accessible mais qui garde une véritable complexité narrative, le passé se mêlant au présent, la vérité aux multiples omissions et mensonges, l'intime à l'Histoire. Roman, car, outre la décision faite par l'auteur de le désigner ainsi, depuis le titre inaugural (p. 5 de l'édition du Livre de Poche), l'attention du lecteur est vouée à un horizon d'attente qui sollicite le dévoilement en cours de lecture des termes «secret», «énigme», «mensonge», «culpabilité», moteurs naturels du romanesque. De découverte en découverte, l'enfant ira en rétablissant sa véritable identité, non sans rouvrir des plaies indélébiles. Autobiographie, car le narrateur reconstitue son histoire personnelle, y insère les noms propres de sa famille plus proche, parents, oncles, (fille, dans l'Epilogue), assume une vérité qui lui est propre, avoue ses douleurs et tourments. Témoignage, car les événements qui sont à l'origine de ses maux, ont bel et bien eu lieu et constituent une période douloureuse de l'Histoire.

D'après Claude Giraud, (2006), le secret, tant dans la sphère publique que privée, s'avère comme un danger qui déstabilise mais qui fascine car

il laisse supposer un mystère, ou est parfois le registre d'une interdiction ou une déviation, parce qu'il pose des exigences d'explication et semble mettre en place une stratégie d'isolement. Ce qui émeut dans le secret, c'est la force du lien qu'il crée parmi ceux qui partagent la même connaissance et la fragilité de ce lien dès que le secret se dévoile et que l'on met en évidence la vacuité de ce savoir. Cette vacuité éclate en plein jour au moment de son dévoilement. De l'ancrage religieux du secret subsiste une croyance commune selon laquelle le dévoilement d'un secret aurait pour origine une révélation et une compréhension immédiate d'un aspect du réel jusqu'alors obscur.

Le monde du secret, affirme Giraud, peut être symbolisé par des jalousies ou persiennes qui ouvrent autant que ferment à des connaissances, à des regards, fenêtres qui règlent les échanges, qui modulent la relation entre intérieur et extérieur. Ainsi, les jalousies, les fenêtres médiatisent, comme dans la confession, un acte individuel qui acquiert un aspect social partagé par une communauté; c'est un acte de mise sous regard des autres, de recherche de transparence sociale. Par conséquent, il n'y a pas de secret sans une mise en scène sociale, sans création ou activation d'un lien social entre individus. Le secret est donc, une mise en relation des individus qui repose dans une clôture plus ou moins perméable des informations. Il n'y a pas de secret sans que les individus soient involués, d'une manière ou d'une autre, par un parcours de mise en secret et sans qu'il existe une intension de clôture de l'information. C'est ce paradoxe de clôture et de partage de l'information ce qui donne sa dynamique au secret.

Ainsi, le livre de Philippe Grimbert joue sur ce monde de l'entre deux, clos et perméable où passé et présent, réalité et fiction se chevauchent. Le narrateur fait pourtant une distinction fondamentale entre souvenirs et récit de la vie de ses parents: les premiers sont narrés dans les temps traditionnels du récit, alors que les seconds utilisent le présent de narration.

Roman dans le roman, celui que le personnage s'invente dans un premier volet du récit, pour dessiner une histoire familiale conforme aux convenances dans laquelle ses parents, les dieux du stade, vivent un amour passionné à Paris et à Saint Gaultier —près de la ligne de démarcation, en attendant pour passer en zone libre—, sans que les horreurs de l'Histoire les atteignent:

J'ai longtemps rêvé d'une famille idéale. A partir des rares images qu'ils me laissaient entrevoir j'ai imaginé la rencontre de mes parents. (p. 35).

Cependant, des questions se posent, des fenêtres s'entrouvrent : pourquoi, de ces parents beaux, athlétiques, est-il le fruit si malingre qu'il sera soumis des années durant à des traitements médicaux pour soigner son anatomie défaillante. Il y a chez eux, notamment chez son père, Maxime, une quête de perfection, un culte du physique, la construction d'une image de dandy. Santé éclatante des parents, faiblesse physique de l'enfant, ce jeu d'oppositions scande le texte pour mieux faire voir que la maladie recèle elle-même un secret, qui rongerait l'esprit mais aussi le corps. Suspicion donc sur ses origines, sur son patronyme:

Mon baptême avait eu lieu si tard que j'en gardais intact le souvenir.[...] La marque indélébile imprimée sur mon sexe se réduisait au souvenir d'une intervention chirurgicale nécessaire [...] Notre nom lui aussi portait sa cicatrice. Deux lettres changées officiellement à la demande de mon père, orthographe différente qui lui permettait de planter des racines profondes dans le sol de France. (pp. 16-17)

Il est intéressant d'évoquer ici le commentaire du réalisateur Claude Miller lors d'une interview:

Philippe Grimbert montre très bien l'émergence dans les années '30 d'un véritable culte du corps, de la beauté physique et du sport avant même l'usage qu'en feront plus tard le pétainisme et le nazisme. Dans mon milieu juif laïc, on cultivait volontiers cette tendance : il s'agissait de lutter contre une sorte de dolorisme prétendu typiquement juif, ce que j'appelle dans le film "l'esprit oï, oï, oï". C'est-à-dire une propension à se plaindre, à renoncer, à ne pas se fortifier pour pouvoir, le cas échéant, se défendre. Mon père, comme le personnage de Maxime dans le film, me reprochait ainsi mon indolence physique, moi qui, notamment, avais tendance à rester le nez plongé dans des livres. Il avait peur que je fasse partie

des soi-disant moutons qui se seraient laissés emmener à l'abattoir sans résister.¹

Le narrateur d'*Un secret*, lui, verra lucidement, lorsqu'il retrace l'histoire de sa famille, que l'attitude de son père dissimule bien quelque chose:

En quelques années la musculation et les agrès lui ont dessiné la stature dont il rêvait: sa carrure d'athlète fait oublier ses origines. (p38)

Quant à l'enfant, bientôt des indices vont percer ces plages d'ombre contre lesquelles il faut se défendre. Tout d'abord, il s'invente un frère et donne comme prénom Sim à un chien en peluche caché et découvert par lui dans le grenier. La présomption de ce frère invisible, bien plus fort, athlétique, va l'aider à surmonter ses peurs.

Je m'étais choisi un frère triomphant. Insurpassable il l'emportait dans toutes les disciplines pendant que je promenais ma fragilité sous le regard de mon père, ignorant l'éclair de déception qui le traversait. (pp. 18-19)

Ce frère qui se dessine comme son double idéalisé sera pour lui son compagnon d'enfance jusqu'à ce que une première révélation lui soit faite. A l'âge de quinze ans, il assiste au collège avec ses camarades à une projection d'un film documentaire portant sur les camps de concentration juifs: les montagnes des corps déversés dans toute leur obscénité provoquent chez ses camarades des injures «Ach! Chiens de juifs!» exclame le capitaine de l'équipe et le pousse du coude pour rechercher sa complicité. Dans un premier mouvement le narrateur, flatté, rit jusqu'à la nausée. Mais tout de suite son corps se révolte et réagit à coups de poings en montrant une haine méconnue chez lui jusqu'alors. Moment d'inflexion dans le récit qui marque trois choses: tout d'abord, la reconnaissance de sa judéité qui lui sera confirmé par les révélations de Louise, et qui déclenche la deuxième conséquence, à savoir, la restitution de sa véritable histoire familiale, ouvrant ainsi le récit autobiographique. Enfin, la réaction instinctive, corporelle et atavique de prise en charge de son corps, ce qui lui permettra de se débarrasser du frère invisible.

Après avoir vécu toutes ces années sous l'ombre d'un frère, je découvrais celui que mes parents m'avaient caché. Et je ne l'aimais pas... Louise m'avait brossé le portrait d'un enfant séducteur, sûr de sa force semblable en tous points à celui qui m'écrasait chaque jour. Et cette image, conscient de l'horreur de mon désir, j'aurais voulu la livrer aux flammes. (p. 78)

Mais qui est cette Louise? Personnage de première importance dans le récit, elle connaît les parents du narrateur depuis leur installation rue du Bourg-l'Abbé où la famille tient un magasin de vêtements dans l'immeuble dont Louise partage le rez-de-chaussée. C'est elle qui fait des piqûres à l'enfant, lui prodige des soins et des câlins, fait des massages aux parents, mais surtout, assume le rôle de témoin des événements et, amie intime de la famille, elle est bien placée pour garder les confidences. Souffrant d'un pied-bot, sa difformité l'approche de l'enfant fragile qui lui voue une tendre amitié. Depuis des années elle écoute les parents lui rendant leurs secrets. C'est donc à Louise que l'enfant va rapporter l'événement fâcheux du collège.

Le lendemain de mes quinze ans, j'apprenais enfin ce que j'avais toujours su. J'aurais pu moi aussi coudre l'insigne à ma poitrine, comme ma vieille amie, fuir les persécutions comme mes parents, mes chères statues. Comme toux ceux de ma famille. (p. 72)

Au fur et à mesure que Louise avance dans son aveu l'histoire que de ses parents il avait formée, qu'il avait voulue limpide dans son premier récit, devient sinueuse, des noms surgissent, un autre récit commence.

On pourrait ainsi résumer le secret caché par ses parents au narrateur et révélé par Louise: avant la guerre les parents du narrateur ont été mariés chacun de leur côté, Maxime à Hannah et Tania à Robert (frère d'Hannah). De cette première union Maxime a eu un fils avec Hannah, Simoñ. Robert, Hannah et Simon ont disparu pendant la guerre: Robert dans un stalag (p. 150). Simon et Hannah ont été arrêtés par la police française alors qu'ils tentaient de passer la ligne de démarcation pour rejoindre le reste de la famille à Saint Gaultier. Bien des années après leur disparition, le narrateur apprendra qu'Hannah et Simon sont morts gazés

dans le camp d'extermination Auschwitz, dès leur arrivée en déportation (p. 167).

C'est au moment où Louise relate dans quelles conditions Hannah a été arrêtée et comment elle a entraîné son fils avec elle que le narrateur et le lecteur atteignent le fond du secret.

Louise et Esther retiennent leur souffle, elles la voient fouiller dans son sac, contempler ses papiers, les poser en évidence sur la table avant d'en sortir d'autres qu'elle tend à l'homme, sans lâcher son regard.

Décontenancé, l'officier hausse les sourcils. A peine a-t-il jeté un œil sur le document qu'il aboie un ordre. Esther et Louise, paralysées, comprennent ce qui vient de se passer. On entend alors un trottement sur le parquet de la salle, Simon vient de sortir des toilettes et se précipite vers sa mère. Louise voudrait lui faire un signe de se taire, de se diriger vers elle, mais il est trop tard. L'homme interroge Hannah du regard. Sans hésiter, d'une voix calme elle répond: «C'est mon fils» (pp. 130-131).

Les circonstances de l'arrestation de Simon et Hannah seront soigneusement cachées par les deux témoins, Louise et Esther, et à son tour le narrateur dissimulera à son père les précisions du drame alors qu'il les apprendra de la bouche de Louise.

Surmontant ma crainte de le blesser, je lui ai livré tout ce que j'avais appris, ne laissant dans l'ombre que l'acte suicidaire de Hannah (p. 172)

On voit que l'écriture entremêle un réseau de secrets qui impliquent l'ensemble des personnages à des degrés divers et qui touchent les drames intimes vécus par la famille Grimbert (la relation adultère entre Tania et Maxime, la perte de Hannah et Simon) et les horreurs collectives du nazisme.

Florence Salé², dans son étude sur cet ouvrage et le film qui l'a adapté affirme que ce qui constitue à la fois le nœud de l'intrigue et le fond du secret (l'acte suicidaire et l'infanticide d'Hannah) consiste précisément

en une négation du secret. C'est le refus de se cacher qui a perdu Hannah et Simon, et cette double vérité (Hannah est juive, Simon est son fils) fait écho aux deux secrets initiaux: l'identité juive du narrateur et l'existence de son frère.

Or, quelle est la part de la culpabilité dans cette histoire familiale? Toute la famille partage un secret et s'en fait complice. Oncles, tantes, grands-parents sont présentés par le narrateur comme une «société secrète, liée par un deuil impossible» (p. 63). Le narrateur enfant est lui-même le complice passif de ce secret, puisqu'il se refuse à interroger ses parents, «ne veut rien savoir» de leur trouble devant la réapparition de la peluche de Simon.

La révélation de Louise plonge le narrateur dans sa véritable préhistoire

J'ai ajouté de nouvelles pages à mon récit, nourries par les révélations de Louise. Une seconde histoire est née, dont mon imagination a rempli les blancs, une histoire qui ne pouvait cependant effacer la première. Les deux romans cohabiteraient, tapis au fond de ma mémoire, chacun éclairant à sa façon Maxime et Tania, mes parents, que je venais de découvrir. (p. 85).

Ce nouveau récit au présent, qui occupe tout le chapitre IV (pages 83 à 154) se surimpose au précédent. Cependant, les deux récits ne se contredisent pas. Passé fantasmé et passé révélé ne s'opposent pas, il sont au contraire les deux faces complémentaires d'un même roman familial, et éclairent les figures de Tania et Maxime.

La révélation de Louise a permis au narrateur non seulement de reconstituer l'idylle de ses parents coupables mais aussi d'assumer son corps et de le transformer en quelque sorte

Mon apparence ne m'était plus une souffrance, je m'étoffais, mes creux se comblaient. Grâce à Louise ma poitrine s'était élargie, le vide sous mon plexus s'était atténué, comme si la vérité y avait été jusque-là inscrite en creux. Je savais désormais ce que recherchaient les yeux de mon père lorsqu'ils fixaient l'horizon je comprenais ce

qui rendait ma mère muette. Pour autant je ne succombais plus sous le poids de ce silence, je le portais et il étoffait mes épaules. (p. 158.)

Le dévoilement du secret a œuvré comme un rite de passage de l'enfance à l'âge adulte, la vision des camps de la mort provoquera chez l'adolescent à fortiori une acceptation de sa condition de juif, une prise en charge de son corps et une intégration de l'histoire intime et de la tragédie collective. En ceci, le récit est nettement autobiographique, dans les termes que Lejeune³ a définis: «Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité». Nous voyons donc que la précaution de l'auteur lui-même d'appeler son récit «roman» n'est pas exempte de certaines ambiguïtés: le narrateur personnage est bien plus que le simple transmetteur d'une histoire, il en fait partie car en passant à travers lui, elle s'imprègne de subjectivité, se relativise et parvient ainsi au lecteur chargée d'ambiguïté et de mystère. En même temps, il assume l'authenticité des circonstances historiques.

Justement, la fonction testimoniale, souvent attaché au genre autobiographique, prend une place considérable dans ce récit car on peut lire en creux l'Histoire d'une période déterminée qui a porté ses conséquences fâcheuses dans la vie du narrateur. S'il n'a pas vécu les événements douloureux de la déportation, il veut non seulement savoir mais faire savoir. Le narrateur se rend au Mémorial de la déportation pour apprendre ce qui est arrivé à Hannah et Simon après leur arrestation et l'apprend à son père qui n'avait jamais cherché à savoir. Le livre se clôt avec l'inscription de Simon dans «l'ouvrage consacré aux enfants de France morts en déportation» que publient les époux Klarsfeld.

Ainsi, le travail d'écriture devient un travail de deuil, la narration est un moyen de restituer la vérité en levant les secrets, en remplissant les trous de mémoire; le narrateur retrouve son identité et devient un homme, il délivre son entourage (amis et famille) du fardeau qui les culpabilise. Ensuite, il délivre son père de son secret, ce qui lui permettra d'abolir la distance qui les séparait. Finalement, dans l'Epilogue, le narrateur peut «enterrer ses morts», au propre (ses parents) comme au figuré (Simon). La boucle s'est fermée, la vérité a été restituée.

L'auteur, qui a souffert du silence, est devenu psychanalyste, peut-être pour pouvoir en délivrer les autres.

Notes

- ¹ Interview réalisée à Claude Miller, <http://www.alalettre.com/actualite-grimbert-un-secret.php>
- ² Florence Salé: Dossier d'accompagnement pédagogique proposé par le site Zerdeconduite.net, en partenariat avec UGC distribution. http://www.zerdeconduite.net/unsecret/dossier_pedagogique.htm
- ³ Philippe Lejeune: *Le pacte autobiographique*, ed. du Seuil, 1975, cité par Lecarme, pag 23

Bibliographie

GIRAUD, Claude: *Acerca del secreto. Contribución a una sociología de la autoridad y del compromiso*. Buenos Aires, Biblos, 2007, Traducido por Roberto Marafioti.

LECARME, Jacques, LECARME TABONE, Eliane: *L'autobiographie*. Armand Colin, Paris, 1999.

RÉFÉRENCES SITOGRAPHIQUES

BONTOUR, Birgit: <http://ecrits-vains.com/critique/bontour81.html>, site consulté en mars 2009.

SALÉ, Florence: Dossier d'accompagnement pédagogique proposé par le site Zerdeconduite.net, en partenariat avec UGC distribution. http://www.zerdeconduite.net/unsecret/dossier_pedagogique.htm – site consulté en mars 2009.

<http://www.alalettre.com/actualite-grimbert-un-secret.php>

LELIÈVRE Marie-Dominique: Lire, décembre 2004 / janvier 2005 <http://www.lire.fr/portrait.asp/idC=47711/idTC=5/idR=201/idG=2> – Site consulté en décembre 2008.

Ambigüedades en *El Extranjero* de Camus y su relación con el absurdo

Gisela María de Luján Mattioni
Universidad Nacional de Rosario

El extranjero, novela breve escrita por Albert Camus y publicada en 1942, forma parte, junto con *El mito de Sísifo* y *Calígula*, de lo que este mismo autor dio en denominar su “trilogía del absurdo”. Resulta posible, tal como sucedió en la época de aparición de la mencionada novela, leer cierta vinculación entre la misma y los planteos de Camus acerca del absurdo en *El mito de Sísifo*. Esta vinculación, establecida por los críticos en el momento de la publicación de la novela, consistió en considerar que la misma vendría a ser el correlato literario de las ideas de Camus acerca de lo absurdo; y mostraría tanto la sinrazón del mundo y de la vida como la arbitrariedad e injusticia de ciertas instituciones sociales (el sistema judicial, la Iglesia), de sus representantes y de los valores sostenidos por la sociedad en general. Su protagonista, Meursault, fue elevado a la categoría de “héroe absurdo”, por no engañarse con los decorados ilusorios que el mundo nos presenta para ocultarnos su absurdidad, por abrirse, hacia el final de la novela, ya vacío de esperanza, a “la tierna indiferencia del mundo” (Camus 2006: 156-7). Meursault es un ser que carece de las más usuales emociones (carifio, compasión, culpa), esperanzas y ambiciones humanas y que vive su vida sólo satisfaciendo sus necesidades e instintos más básicos, pasando así sus días, hasta que lleva a cabo, casi por descuido, un asesinato y se ve sometido al juicio de toda la sociedad mediante el accionar mecánico de la justicia y el periodismo. Meursault se rehúsa a fingir delante de los otros sentimientos que no experimenta, desde la ausencia de tristeza en el entierro de su madre, a su desamor por su amante e incluso su falta de remordimientos durante el juicio, aun cuando en ello le va la vida, cuestiones que pueden hacerlo ver como un hombre auténtico,

libre de las convenciones, a quien la sociedad condena por su incapacidad para mentir o fingir lo que no siente. Esto condice con los planteos del autor en un prólogo a la edición norteamericana del libro:

“[Mersault] es condenado porque no juega el juego, porque rechaza mentir. Mentir no es sólo decir lo que no es. También y sobre todo significa decir más de lo que es, y, en lo que respecta al corazón humano, decir más de lo que se siente. Esto es algo que hacemos todos, a diario, para simplificar la vida. Meursault, contrariamente a las apariencias, no quiere simplificar la vida. Él dice lo que es, rehúsa enmascarar sus sentimientos y al instante la sociedad se siente amenazada... No es del todo erróneo, pues, ver en *El extranjero* la historia de un hombre que, sin actitudes heroicas, acepta morir por la verdad” (Vargas LLosa 2003: 204)

A la luz de estas afirmaciones y de aquella en que Camus plantea que en su novela intentó “representar al único Cristo que nos merecemos” (*Op. Cit.*: 204), Meursault deviene un mártir de la verdad, alguien que posee una verdad que nadie o pocos conocen, que se rehúsa a negarla para salvarse y que está dispuesto a sacrificarse para pagar por las culpas de los otros. A su vez, rechaza las mentiras tranquilizadoras que los hombres se ofrecen a sí mismos mediante, por ejemplo, la religión y la vida ultraterrena, tal como se evidencia en la discusión final con el capellán.

Es así como puede verse que *El extranjero* conlleva una crítica social profunda al poner de manifiesto la precariedad y la dudosa moral de las convenciones y ritos de la civilización a través del comportamiento perturbador de Meursault. Su actitud fuera de la norma vuelve evidente la hipocresía y las mentiras, los errores y las injusticias que conlleva la vida social.

De acuerdo con estos planteos, puede afirmarse que en este libro se encuentra presente el germen del compromiso social del autor, que luego se verá palmariamente en *La peste*, tanto por lo que implica de crítica a las hipocresías e injusticias de la sociedad, sus valores e instituciones, como por su relación con la categoría de lo absurdo ya que, según el pensamiento camusiano, tomar conciencia de lo absurdo de la vida humana es el primer paso para asumir una nueva libertad, un compromiso activo y

un apasionamiento por la rebeldía, como se propone en *El hombre rebelde*, publicado en 1951.

Ahora bien, es posible plantear que reducir *El extranjero* a “la ilustración de la filosofía absurda”, tal como hace Robert de Luppé en su crítica sobre este libro (de Luppé 1952: 65), si bien no puede ser calificado de erróneo, sí significa limitar las diversas lecturas que la novela habilita, empobreciendo la riqueza polisémica que precisamente ha sido la causa de la pervivencia de la misma, lo que posibilita que siga siendo leída y resignificada. Alberto Pérez es uno de los que apoya esta postura al plantear que la novela analizada:

“[no es] explicable sólo considerándola como la aplicación en un personaje imaginario de las ideas contenidas en *Le mythe de Sisyphe* [...] como análisis crítico de *L'étranger* es insuficiente tanto para explicar la obra como para explicar su relación con el ensayo. Justamente para quien, como Camus, considera que la creación plantea primeramente problemas estéticos no bastan las interpretaciones que sólo tocan a sus ideas en sus obras de ficción. Esta sería una respuesta incompleta e inadecuada a su concepto de dicha ficción” (Pérez 1965: 137)

La estrategia empleada por Camus al presentar el relato de Meursault exclusivamente a través de la primera persona determina la ausencia de juicios de un hipotético narrador en tercera persona, omnisciente o testigo, acerca de la forma de ser y de actuar de este personaje y de aquellos que lo rodean, permitiendo así al lector sacar sus propias conclusiones al respecto. Resulta elocuente la afirmación de Camus recogida por Roger Grenier: “el relato en primera persona que sirve habitualmente para la confidencia fue usado en *El extranjero* en servicio de la objetividad” (Grenier 1991: 110). Aquí se evidencia, sin lugar a dudas, que la intención de Camus es presentar la interioridad de su protagonista evitando formular juicios explícitos al respecto, de allí la elección de la primera persona, para así dejar mayor libertad al lector en su interpretación del texto.

Una de las lecturas posibles al respecto es la ya desarrollada. Otra, como se verá a continuación, focaliza en lo que el comportamiento de Meursault tiene de negativo y perturbador.

Meursault, carente de un nombre de pila que lo singularice, no es un personaje transparente, sus pensamientos y sus acciones no son netamente explicables de forma unívoca y cerrada, tanto para nosotros, los lectores, como para aquellos personajes que lo rodean; se vuelve un personaje “espeso”, para emplear un término con el que Camus define al mundo ‘vuelto extraño’ luego de la toma de conciencia de su absurdidad en *El mito de Sísifo*.

Como ilustra la cita de Camus antes mencionada, es frecuente en una narración en primera persona (gracias a la influencia del movimiento romántico) que el “yo” se desahogue y dé rienda suelta a su subjetividad, manifestando todos sus deseos y pensamientos y que la lectura del texto, dado que todo es presentado a través de las palabras del narrador protagonista, permita conocer a fondo la interioridad de éste. En este caso, por el contrario, las intenciones, los pensamientos y los sentimientos de Meursault nos resultan indescifrables o ajenos; un personaje tal, apático, insensible y hasta cierto punto deshumanizado nos resulta incomprendible por la incapacidad de identificarnos con él. Lo único que interpela a Meursault, lo que lo impulsa a actuar de una u otra manera, son ciertos estímulos físicos, ya sean externos o internos, aquello que se asocia con lo sensorial, con el aspecto más instintivo del ser humano, lo más cercano a lo animal. Siguiendo a Vargas Llosa, es “puro instinto” (Vargas Llosa 2003: 207). Meursault mismo admite tener “una naturaleza tal que las necesidades físicas alteraban a menudo mis sentimientos.” (*Op. Cit.*: 86).

En su relación con los otros no se pone en juego ningún sentimiento, para él, los otros son casi pura materialidad, obliterando de cierta forma lo que hay en ellos de subjetividad, deshumanizándolos. Así vemos que su relación con María se sostiene únicamente por su deseo sexual hacia ella, le es indiferente a Meursault satisfacerlo con ella o con otra mujer, y le resulta intrascendente aceptar su propuesta de matrimonio inmediatamente, a pesar de no amarla y de no tener reparos en hacérselo saber. Participar del velatorio y del entierro de su madre no lo afecta en lo más mínimo, tan sólo reconoce lo penoso que le resulta acompañar el féretro bajo el sol ardiente. Y en uno de los actos más perturbadores de la novela, hacia el final de la primera parte, es la opresión del sol abrasador en la playa, no el rencor ni el temor o alguna otra emoción humana, la que fuerza a Meursault a disparar contra el árabe. Meursault puede percibir el rechazo

de los otros hacia su comportamiento, pero no puede comprender este rechazo, ni experimentarlo él mismo. Intenta disculparse o justificarse por su accionar frente a la reprobación de los otros, pero los sentimientos o las reacciones que ellos experimentan le son ajenas, es por esto que es un extranjero con respecto a sus pares y a la sociedad que lo rodea.

El comportamiento de Meursault es profundamente antisocial. Si bien es claro que rechazar la hipocresía es una virtud, no puede sin embargo exaltarse como modelo a un individuo indiferente a todos los que lo rodean, que carece de las emociones humanas más básicas y espontáneas, que no se apena por la muerte de su madre, que no se avergüenza del maltrato de Raymond a su amante ni se compadece de ella, que no ama a la mujer con la que desea estar y, principalmente, que no retrocede con horror ante un crimen tan gratuito como el que lleva a cabo y ni siquiera experimenta el menor sentimiento de culpa con posterioridad. Siguiendo a Vargas Llosa, la sociedad no se equivoca al catalogarlo como enemigo del orden establecido ya que si conductas como las de él proliferasen, se desintegraría la comunidad humana y los impulsos más básicos e irracionales imperarían sobre el ser humano.

Atrincherarse en el uso de la primera persona del singular para darnos a conocer lacónicamente la enigmática interioridad del protagonista y para presentar sus acciones es el recurso del que se sirve Camus para eludir un juicio explícito sobre las mismas, abriendo el camino a una ambigüedad que habilita diversas lecturas de esta novela breve, tales como las presentadas en este trabajo, quizá no tan contradictorias, sino más bien complementarias.

Bibliografía

CAMUS, Albert. (1942) *El extranjero*, Buenos Aires: Emecé, 2006, (Traducción de Bonifacio del Carril).

GRENIER, Roger. *Albert Camus. Soleil et ombre*, La Flèche: Gallimard, 1991. La traducción es mía.

DE LUPPÉ, Robert. *Albert Camus*, Buenos Aires: Editorial La Mandrágora, 1952.

PÉREZ, Alberto. "Concepción del arte y visión del artista en Camus" en *Revista de filosofía*, Vol. XII, N° 1-2, Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1965.

ROBBE-GRILLET, Alain. "Naturaleza, humanismo, tragedia" en *Por una novela nueva*, Barcelona: Seix Barral, 1973.

VARGAS LLOSA, Mario. "El extranjero", *La verdad de las mentiras*, Buenos Aires: Alfabeta, 2003.

Flaubert íntimo: la pasión por la escritura según la *Correspondencia*

Graciela Mayet

Universidad Nacional de Comahue

El hombre moderno, víctima de la soledad, se repliega sobre sí mismo y así en adelante habrá un adentro y un afuera, una vida interior y una exterior, privada y pública. Lo que consideramos como privado, lo propio de la intimidad, intenta aislarse en lo secreto. Cabría reflexionar si la correspondencia privada, cuando se publica, pierde el carácter de secreta, de oculta. Mas aunque lo perdiera, en su origen cada carta gozaba del resguardo de la intimidad que le da la confidencialidad propia de aquello que no todos deben conocer. La correspondencia es un primer paso en el trabajo sobre sí y en el buceo de una existencia. De ahí su importancia para conocer dos aspectos en los que nos detendremos: la evolución del escritor y la referencia a sus textos, por un lado, y la vida literaria de la época, por otro.

Desde las primeras cartas, Flaubert manifiesta la terrible convicción de que nada bueno saldrá de su labor de escritor. En efecto, no confía nada en sí mismo respecto de su futuro de escritor: "Quand à écrire, j'y ai totalement renoncé, et je suis sûr que jamais on (ne) verra mon nom imprimé. Je n'en ai plus la force, je ne m'en sens plus capable".¹

Quizás la explicación a este estado de ánimo se deba a las crisis epilépticas que lo sumergían en el hastío y lo obligaban a interrumpir sus estudios de derecho. La enfermedad nerviosa dividió su vida en dos a los veintidós años. Desde entonces, Flaubert vivió separadamente una vida exterior y una interior. Como se dijo, no se fiaba en sus dotes de escritor y reservaba para sí cuanto escribía. No confiaba tampoco en su propio entusiasmo y vigor pues declara que, bajo la apariencia joven, yace un

hombre viejo. Es, sobre todo, el disgusto de la vida lo que lo sumerge en una especie de hastío del que no puede salir. (20 de diciembre de 1846). Es en 1846 que comienzan las cartas dirigidas a Louise Colet. En una del 7 de marzo de 1847, Flaubert manifiesta las diferencias ideológicas entre ellos pues las ideas de Louise respecto de la moral, la patria y los gustos literarios, para el escritor son del tipo burgués que detesta.

Hacia 1849, en una carta a Louis Bouilhet se pregunta qué hará cuando regrese a Francia, si publicará o escribirá pues lo ocurrido con su *Saint-Antoine* lo ha anonadado. Esta obra había sido leída por el mismo Bouilhet y por Maxime Du Camp quienes consideraron que debía ser quemada. Además de este golpe, lo preocupa sentirse vacío, estéril.

Entre 1851 y 1854, Flaubert escribe a Louise Colet una serie de cartas que dan a conocer el proceso de creación de *Madame Bovary*. En efecto, el escritor detalla los lentos avances de esta obra: 25 páginas en seis semanas, los esfuerzos que le cuesta, las revisiones y correcciones que lo desaniman y agotan. Algo de morboso hay en este trabajo que lo exaspera:

«Je mène une vie âpre, déserte de toute joie extérieure, et où je n'ai rien pour me souvenir qu'une espèce de rage permanente, qui pleure quelquefois d'impuissance, mais qui est continuelle. J'aime mon travail d'un amour frénétique et pervers, comme un ascète le cilice qui lui gratte le ventre». ²

Asimismo se queja de la prosa pues nunca se termina de corregir. El límite es lograr una buena frase que tenga buen ritmo y sonoridad como un buen verso. Considera que nadie ha pensado en una prosa más perfecta que él. Respecto del estilo, aconseja a Louise que se atenga al vocablo preciso. El talento de escribir se centra en la elección de las palabras. Además, señala que le atrae escribir libros para los cuales cuenta con menos medios, como le ocurre con *Madame Bovary*: "Bovary, en ce sens, aura été un tour de force inoui et dont moi seul jamais aurai conscience: sujet, personnage, effet, etc, tout est hors de moi". ³

Cabe destacar que las quejas de Flaubert no están dirigidas a los problemas de escritura solamente. También protesta por los problemas que le producen los familiares de los que dice a Louise no hablarle nunca

pero que no le faltan y se lamenta: "Que je ne peut-on vivre dans une tour d'ivoire!" Considera además, que goza de poca consideración en su familia y en su región.

La escena del albergue al comienzo de la segunda parte de *Madame Bovary* lo inquieta y le produce temor pues es extensa y, especialmente, confiesa que nunca escribió algo tan difícil como el diálogo trivial de los personajes en ese espacio que, considera, le llevará tres meses de trabajo. No cree en la gloria de la que ella le habla y manifiesta estar resignado a trabajar toda la vida como un negro, sin esperanza alguna de recompensa. La frecuentación de la gente lo disgusta y se lamenta cuando no puede evitar algún encuentro social: "La contemplation de la plupart de mes semblables me devient de plus en plus odieuse..."⁴ Cabe destacar que también lo agota el trato con los campesinos, a propósito de una estadía en la granja de su madre. Asimismo, son los burgueses los que le hacen desear huir de Europa a las islas Sandwichs o a las selvas de Brasil. Asimismo le causan horror el avance de la industria, la división del trabajo y las especializaciones que entorpecen a la gente. Encuentra a su época estúpida y canalla lo cual lo ha llevado a un creciente alejamiento de la sociedad: "La nausée m'en vient déjà!".

A los disgustos ya mencionados hay que agregar los producidos por algunos amigos, tal como le ocurriera con Maxime Du Camp en el cual dice no querer pensar y al que todavía le guarda afecto a pesar de que lo ha negado, rechazado y hasta actuado con maldad.

Sin duda, Flaubert unía a la minuciosidad del estilo una preocupación por los conocimientos que lo sitúan con los grandes escritores. En este sentido, dice a Louise que ha estudiado la teoría del pie contrahecho, seguramente para referirse al episodio de la malograda operación de Bovary a Hippolyte. Considera que sería conveniente conocerlo todo para escribir. Los "escritorcillos" tienen una gran ignorancia. Contrariamente, los grandes escritores de cuyas obras han manado literaturas enteras como Homero, Rabelais, son enciclopedias de su época: "Ils savaient tout, ces bonnes gens-là; et nous, nous ne savons rien".⁵ Días más tarde, le dice a su amante que ha estado en Rouen en casa de su hermano con el cual ha hablado largamente sobre anatomía y patología del pie. Luego le da algunos consejos respecto de algunos versos que ella le enviara. Esta será

la última carta de Flaubert a Louise, sin considerar la del 6 de marzo de 1855 donde le pide que no insista en ir a verlo a su casa.

A inicios de 1857 escribe a su hermano Achille respecto del proceso judicial iniciado por *Madame Bovary*. No obstante el juicio por inmoralidad, la novela debió reimprimirse en poco tiempo. Unos días después, el 14 de enero, dice a Elisa Schlesinger cómo ocurrieron las cosas. Flaubert había publicado su novela en "La Revue de Paris", publicación hostil al gobierno. Debíó acudir al juez de instrucción, no obstante, la ayuda de los amigos detuvo el proceso judicial. Por lo tanto, espera poder publicar *Madame Bovary* en volumen, obra que considera moral y de gran éxito. En cuanto a los periódicos "La Presse" y "Le Moniteur Universel", le han solicitado al escritor una ópera cómica.

Respecto de la tan mencionada impasibilidad artística, Flaubert dice expresamente a Mlle. Leroyer de Chantepie que *Madame Bovary* es una novela totalmente inventada. Además, en ella no hay nada de sus sentimientos ni de su propia existencia. Su principio es que es necesario no "escribirse": "L'artiste doit être dans son oeuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voit pas".⁶

A esta mujer, Flaubert hace una serie de confidencias sobre su vida en la carta del 30 de marzo de 1857: cómo renunció al amor, por orgullo o por espanto, cómo sufrió durante diez años un mal nervioso, al igual que ilustres escritores como Santa Teresa, Hoffmann y Edgar Allan Poe. Lo que lo ha guardado del vicio y del desenfreno es la ironía pues ellos le producen disgusto y piedad. Años más tarde, a esta misma dama Flaubert confiesa que está abocado a una novela de costumbres modernas que ha de transcurrir en París. Se trata de *L'Education sentimentale*. Es un libro de amor, de pasión, pero de pasión inactiva. A Alfred de Maury le dice que no comparte sus esperanzas respecto de esta novela. Por el contrario, cree que será una obra mediocre. Desea representar un estado psicológico todavía no descrito. Sus personajes casi desaparecen en un ambiente copioso y hormigueante. A la escritora amiga y maestra, George Sand, le escribe el 2 de febrero de 1869 diciéndole que ha releído su plan de esta novela. Todo cuanto ha escrito lo espanta y lo lleva a vomitar. Así es cada vez que se pone a trabajar. El 3 de diciembre de ese año le cuenta

que los burgueses de Rouen están furiosos con él a causa de algunos pasajes. Además lo acusan de aliarse con los rojos y de atizar las pasiones revolucionarias.

Con respecto a *Salambô* dice a Edma Roger des Genettes: "Je suis écrasé par les difficultés de mon libre".⁷ En siete semanas escribió quince páginas y realizó un viaje a Africa para conocer *in situ* el escenario de esta novela. A Sainte-Beuve decía que su novela presenta un aspecto opuesto al de Chateaubriand pues aplica a la Antigüedad los procedimientos de la novela moderna.

Con cierta pena, dice a Laure de Maupassant, madre de Guy, el escritor, el 30 de octubre de 1873, que va a presentar a la prensa *La tentation de Saint-Antoine* la cual le ha llevado veinticinco años de trabajo y ha resultado un compañero inseparable.

En relación con la vida literaria de entonces, la primera mención al gran poeta de la época, Victor Hugo, aparece en una temprana carta a su hermana Caroline, cuya muerte en plena juventud sumiría a Flaubert en una profunda pena. Hace la descripción física de Hugo y dice: ... "je l'ai regardé avec étonnement, comme une cassette dans laquelle il y aurait des millions et des diamants royaux, réfléchissant à tout ce qui était parti de cet homme-là" ...⁸ En cartas posteriores, pondera *La légende des siècles* como la obra más alta del poeta; a *Les misérables* lo considera un libro infantil. De este último dice también que, siendo la observación una cualidad secundaria en literatura, esto no significa que se permita al escritor describir tan falsamente la sociedad cuando se es contemporáneo de Balzac y Dickens. Afirma: *Il est vrai que le père Hugo méprise la science.*

A Louis Bouilhet le comenta respecto de la novela *Arthur* de Eugène Sue que es una muestra de lo enferma que está cierta literatura. Sólo queda referirse al presente ya que la Antigüedad y la Edad Media ya han sido descritas. A propósito de *Graziella* de Lamartine, critica el estilo y destaca el que podrá ser admirado años, siglos más tarde, con cadencia de verso ya que por ser éste muy antiguo, no ofrece posibilidades de renovación como la prosa que es relativamente nueva.

Asimismo, encuentra mal escrita e incomprensible *La chartreuse de Parme*. No entiende el entusiasmo de Balzac por Henri Beyle en cambio halla magníficos los textos de Rabelais y *Don Quijote* el cual hace enanos a los demás libros. Con relación a los poetas de Francia, Ronsard lo es

verdaderamente y la novela no hace más que nacer y espera su Homero. Agrega qué hombre habría llegado a ser Balzac si hubiera sabido escribir no obstante manifiesta que está deslumbrado por su *Louis Lambert*. (Cartas a Louise Colet de noviembre y diciembre de 1852).

Entre las cartas a Victor Hugo figura una del 15 de julio de 1853 donde le manifiesta que escapa a las difamaciones por motivaciones políticas, refugiándose en las honduras del estilo de su poesía. Alaba al gran poeta a quien dice amar y leer por todos lados pues se alza entre las ruinas del arte y la libertad.

A Louise Colet le dice el 12 de octubre de 1853 que desde el siglo XVI hasta Victor Hugo, el arte fue alejado de la naturaleza. Recomienda tratar a la estética como Geoffroy Saint-Hilaire, considerando al alma humana con la imparcialidad que se pone en las ciencias físicas. A Louis Bouilhet le comenta la causa del rechazo de su obra *Le Coeur à droite* en la "Revue de Paris": las maniobras del viejo socialismo de 1833, caracterizado por su odio al arte por el arte y a la forma. Compara la situación de ellos dos como escritores a la del beduino en el desierto que se cubre con su manta ante la llegada de la tormenta. Le asegura que cuando ambos mueran habrán hecho camino. En relación con su obsesión por el arte por el arte, en una carta del 13 de julio de 1857 manifiesta su admiración a Baudelaire por *Les fleurs du mal*, publicada poco antes. Aprecia por sobre todo que en ella predomine el arte. El 23 de agosto siguiente, comentará que ambos han sido acusados de ultraje a las costumbres y a la religión: "Je crois qu'un parallèle entre nous deux ne serait pas maladroit", afirma con gesto profético. Al respecto, insiste en esta preocupación cuando el 11 de mayo de 1865 dice a Mlle. Leroyer de Chantepie:

«Personne, à présent, ne s'inquiète de l'Art! De l'Art en soi! Nous nous enfonçons dans le bourgeois d'une manière épouvantable et je ne désire pas voir le vingtième siècle».

Asimismo, a propósito e la presentación del vaudeville *Bouton de rose*, le parece una obra lamentable. Cree que Emile Zola, quiere fundar una escuela pues se siente celoso del éxito de Victor Hugo: "Je crois que personne n'aime plus l'Art, l'Art en soi".⁹

Finalmente, no es posible dejar de mencionar las cartas de 1878 al 1880, referidas algunas, dirigidas otras al digno alumno de Gustave: Guy de Maupassant. Lo conforta por sufrir el trabajo del ministerio y le aconseja no excederse en los placeres para dedicarse a su vocación de escritor. A Marguerite Charpentier, el 13 de enero de 1880 le dice que el joven Maupassant tiene mucho, mucho talento. Agrega: "C'est mon disciple et je l'aime comme un fils". Al mismo Maupassant le dice el 1 de febrero siguiente que "Boule de suif" es un chef d'oeuvre: "Cela est d'un maître". Se muestra entusiasmado con el cuento, especialmente porque molestará a los burgueses. El 25 de abril le dice a su discípulo que lo que más le gusta de *Une vie* es su carácter personal: "Pas de chic! Pas de pose! Ni parnassien, ni réaliste (ou impressioniste ou naturaliste)". El 4 de mayo del mismo año de 1880 escribe su última carta, justamente a Maupassant, pues muere repentinamente el día 8, en plena actividad. En ella se queja de la Exposición de Rouen prevista para 1883. Concluye refiriéndose a las ocho ediciones de *Soirées de Médan* y a las cuatro de *Trois contes*. Por último dice: "Tu me verras au commencement de la semaine prochaine".

Han quedado otros aspectos interesantes de la correspondencia, especialmente podría mencionarse el referente a sus numerosas cartas a George Sand y todas las relativas a la política, a la vida familiar, a las amistades y a la guerra de 1870. Quizás todo ello dé para otro abordaje que complete el panorama de la escritura que revela a un Flaubert íntimo, oculto en Croisset y que resulta desconocido sin estas cartas salpicadas de familiaridad, ternura, odio y, a veces, desesperación por la vida.

Nota

[Todas las notas correspondientes a cartas de Gustave Flaubert corresponden a la edición *Correspondance* de Paris: Gallimard, 2005]

- ¹ Carta a Ernest Chevalier, 23 de julio de 1839, pág. 41.
- ² Carta a Louise Colet, 24 de abril de 1852, pág. 170.
- ³ Carta a Louise Colet, 26 de julio de 1852, pág. 193.

- ⁴ Carta a Louise Colet, 19 de setiembre de 1852, pág. 207.
- ⁵ Carta a Louise Colet, 7 de abril de 1854, pág. 285.
- ⁶ Carta a Mlle. Leroyer de Chantepie, 18 de marzo de 1857, pág. 324.
- ⁷ Carta a Edma Roger des Genettes, 20 de octubre de 1864, pág. 460.
- ⁸ Carta a su hermana Caroline, 3 de diciembre de 1843, pág. 45.
- ⁹ Carta a Edma Roger des Genettes, 27 de mayo de 1878, pág. 714.

Bibliografía

BAJTIN, Mijail, "Autor y personaje en la actividad estética" en *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 1985.

CATELLI, Nora, *El espacio autobiográfico*, Madrid: Lumen, 1986.

Onitsha ou la recherche d'une autre altérité

Teresa Minhot

Facultad Humanidades y Arte
Universidad Nacional de Rosario

Dans son livre *L'image du tiers monde dans le roman français contemporain* Jean-Marc Moura développe l'idée de Paul Ricoeur pour qui l'imaginaire social en présence de l'étranger, repose sur la tension provoquée par la confrontation de deux pôles qu'il nomme idéologie et utopie. La première répond à la vision dominante d'un groupe qui se représente selon ses origines, son devenir historique, sa nature et ses valeurs. Ce groupe perçoit l'autre, l'étranger, selon ses propres schémas symboliques et le réduit à un stéréotype: l'ennemi à dominer en tant que menace ou bien le différent, l'inférieur à qui imposer le modèle dominant. Dans chaque cas, il est dépouillé de son essence identitaire en vue d'une soumission ou d'une assimilation salvatrices. Dans le cas de l'utopie, l'étranger se manifeste comme faisant partie d'une société radicalement différente, non contaminée par la civilisation occidentale. On y exalte un bonheur primitif et une authenticité à jamais perdus par l'Occident, une étrangeté où homme et cadre naturel vivent en parfaite harmonie et éveillent un désir d'identification.

La littérature sur le tiers monde se fait écho —selon l'affirmation de Moura— de quatre inspirations dominantes: «accusation ou défense de l'Occident, désir ou effroi de l'altérité» (ITMRF, p. 267). D'un côté l'idéologie légitime l'autorité, vise à l'intégrité sociale, présente la société occidentale libérale comme modèle à accepter et à suivre, elle ne voit le différent que comme une sorte de barbare à civiliser. De l'autre côté, on trouve des récits peignant l'univers idéal des commencements de l'humanité, dans un espace privilégié: le désert ou la jungle. Or, cet univers éclate avec l'intrusion de l'occidental qui transforme l'euphorie primitive en dysphorie résiduelle.

Dans le but de développer les deux concepts présentés idéologie-uto-
pie, Ricoeur emprunte du latin les mots *Alter* et *Alius*. Le premier évoque
l'autre par rapport à soi-même, son contraire. Il représente la culture du
groupe où autrui apparaît «ajusté» aux intérêts de ce même groupe et
donc réduit à une comparaison dévalorisante. Le second, l'*Alius*, équi-
vaut à l'autre indéfini, dilué dans le «on», placé à distance de toute
identification, dissocié du groupe et gardant son identité. L'autre appa-
rait donc comme reflet du groupe «civilisateur», ou comme irréductible
différence.

A propos de ces conceptions, Jean-Marc Moura nous dit combien
«Les représentations françaises du tiers monde nous montrent l'étranger
acclimaté, l'élément second ou le reflet. Fort peu laissent entrevoir
l'*Alius*, l'étranger existant dans son inaliénable distance. Seuls les ro-
mans de J.-M.G. Le Clézio, de S. Jacquemard ou de P. Schoendoerffer
portent parfois l'écriture à son seuil». (ITMRFC, p. 287)

Justement, c'est ce que nous tâcherons de découvrir dans *Onitsha* de
Le Clézio, comment l'écrivain porte son écriture au seuil de l'*Alius*.

Le héros du roman, Fintan, né en France (d'une mère italienne) en
absence de son père, un ingénieur anglais engagé par une compagnie an-
glaise établie à Onitsha, en Afrique, passe dix ans avant de connaître son
géniteur. Rappelés par celui-ci, mère et enfant débarquent finalement,
après un long voyage en mer, au bord du Niger. La femme a rêvé dix ans
durant de cette rencontre, alors que l'enfant se trouve devant un incon-
nu. Déjà dans son imaginaire européen les noms des villes et des gens
résonnent comme une «langue de barbarie». L'escale à Gorée représente
le premier choc pour eux à la vue de «La forteresse maudite où les es-
claves attendaient leur voyage vers l'enfer.[...] aux murs, les anneaux où
on accrochait les chaînes. C'était cela l'Afrique, cette ombre chargée de
douleur, cette odeur de sueur au fond des geôles, cette odeur de mort.»
(O.p. 39)

Partout les peaux blanches et l'uniforme faisaient sauter aux yeux les
différences entre l'Européen imbu de son autorité et de son prestige et
les natifs aussi dépouillés de droits que de vêtements. Des jours plus tard,
commence à Onitsha cette vie à trois où la femme voit se défaire ses rêves
et où l'enfant commence son initiation à une nouvelle vision de l'altérité.
Dès le début, la représentation qu'il s'était faite de son père, l'inconnu,

devient celle de l'inconnaissable, enfermé dans son monde d'où rayonne son autorité. Par contre, le premier contact de ses pieds nus avec la terre luxuriante restera un émoi ineffaçable. L'espace exotique l'attire, l'appelle à la liberté; les regards doux et soumis des gens du village écartent les réticences. Le père a beau imposer au fils sa conception néo-colonialiste et les principes partagés par les représentants de la compagnie anglaise, convaincus de leur supériorité raciale, culturelle, économique. S'ils sont là, c'est pour veiller à l'assimilation passive des natifs ou, à son défaut, à la répression. Ils illustrent bien les représentations idéologiques unificatrices qui confinent les natifs à une catégorie de barbares, tout à la fois craints et méprisés.

Cependant Fintan, gagné par la terre aux mille mystères, se laisse guider par son intuition, cette intuition signalée par Gadamer comme le signe de notre engagement avant toute expérience qui nous jette dans un ensemble de préjugés venus des groupes humains. Le garçon semble vouloir secouer ce fardeau de préjugés, défie l'interdiction paternelle et devient l'ami de Bony, le fils d'un pêcheur. A ses côtés, il apprend les secrets d'une culture où le sacré coule comme le fleuve qui lèche le flanc d'Onitsha. Il remarque le respect révérenciel des natifs pour les éléments naturels. Et peu à peu, un changement s'opère chez Fintan, poussé par cette force tellurique qu'il sent monter en lui.

«Maintenant Fintan avait appris à courir sans fatigue. La plante de ses pieds n'était plus cette peau pâle et fragile qu'il avait libérée de ses souliers» (O. p 104).

Quant au père, il n'approuve pas pour son fils la compagnie de Bony, trop attaché à l'opinion de la petite communauté anglaise, pour des raisons de travail et de prestige; cependant cet homme mène une lutte secrète: malgré son apparence d'agent fidèle en tout à ses employeurs, son esprit est épris du mystère de la reine Meroë et du peuple Chuku dont des lointains descendants portent à Onitsha le signe marqué sur le visage. Il attend son heure pour remonter le fleuve et retrouver les traces d'un royaume perdu. Il se prépare à interpréter les principes fondateurs d'un groupe en retrouvant ses racines archétypales.

Mais, dans une communauté aussi close que celle des Anglais d'Onitsha, certains écarts sont mal vus, le père de Fintan se rend suspect, finit par être remplacé dans son poste et forcé à partir pour l'Europe. Toutefois, avant ce départ il entame son aventure exploratrice, il s'en va à la recherche du monde englouti de la reine Meroë. Arrivé aux lieux marqués sur sa carte, il éprouve une amère déception. Il ne trouve rien de ce dont il avait rêvé. Seule la source «comme au premier temps de l'univers» l'accueille dans son eau et lui fait sentir, par ce baptême, «qu'il ne sera plus jamais le même homme».

Rentré chez lui et rongé par la malaria noire, il comprend qu'il a vécu entre deux mondes, écarté entre deux représentations symboliques: celle du monde civilisé et celle du monde primitif sans pouvoir ébaucher une quelconque réconciliation. Trop tard il a compris ce que son fils a pressenti dès le premier contact avec le sol africain.

Finalement la famille repart pour l'Europe. Fintan finira ses études en Angleterre, il a conclu son voyage initiatique au pays de l'Autre, le différent, il y a fait la connaissance de l'amitié, du respect des différences, de la vie naturelle, de la valeur des éléments naturels; il a ressenti le drame intime des gens en proie à l'injustice des hommes blancs. Les premiers temps, au collègue il lui arrivait de parler le pidgin et de s'attirer les moqueries de ses camarades. Mais combien révélateur apparaît ce parler «imposé» là-bas et ridiculisé dans ce milieu «hautement civilisé». Pour les autres, ce parler ambigu peut représenter une marque d'oppression ou bien un abaissement de condition. Pour lui, sans doute, il constitue une manière d'exprimer cette sorte d'expérience syncrétique où il a baigné auprès de Bony et des autres amis, une manière de garder quelque chose de son vécu africain. Même s'il dit: «Il faut oublier», trop de choses sont restées vivantes en lui car elles l'ont enrichi d'une perception plus ample, plus juste du monde de l'autre, d'une dimension du «tu» capable de métamorphoser son propre moi.

Dès son arrivée à la terre noire, Fintan s'était ouvert à la présence sensible du natif, reconnaissant son étrangeté sans pour autant la juger inférieure ou menaçante. L'autre cessait d'être ce «il», cette non personne du discours pour se constituer en un «tu», c'est à dire en un sujet non pas interchangeable à volonté mais un semblable unique et singulier ayant le même droit au statut de personne.

On sent combien le petit garçon a subi une transformation intérieure dans sa fréquentation de quelques natifs de la ville: Bony, Oya, la sourde-muette traînant sa misère et offrant son corps à des possessions sans lendemain, Okawho, le domestique silencieux, Marima, la jeune voisine au rire splendide qui ne parle pas le pidgin. Il a appris à reconnaître chez eux non plus un masque mais des êtres différents chez lesquels la différence mérite considération et respect pour après, laisser la voie ouverte à la sympathie et à l'affection.

Un jour, lorsque la sourde-muette cherchait un abri dans l'épave d'un bateau pour accoucher, en toute dérégulation, Fintan et Bony, qui ont suivi ses pas, l'ont retrouvée arc-boutée sur le sol, mais Bony, devant partir à la recherche des femmes du dispensaire, seul Fintan a assisté la jeune femme. Quelle épreuve pour un garçon de son âge! et quelle expérience de vie mille fois plus enrichissante que des centaines de leçons livresques. Seuls leurs regards et l'étreinte de leurs mains faisaient passer en eux un courant qui engage à jamais et établit un rapport familial au-delà même des différences les plus élémentaires. Quelque chose faisait écho en eux et se passait des mots porteurs de différence. Rien que le regard et le contact des mains pour exprimer une solidarité de cœur, une reconnaissance dans le sens de gratitude mais aussi dans le sens d'acceptation, d'admission de l'autre dans la sphère du moi et même d'exploration du différent dans le seul but de le comprendre. Contact qui réactualise la phrase rimboldienne: «Je est un autre» ou fait écho à l'exhortation de P.Ricoeur à considérer «soi-même comme un autre»

Ces instants sont cruciaux: «il s'était passé quelque chose de si important, de si extraordinaire, et cela ne lui avait paru qu'une brève minute, un frisson, un cri» (O.p. 231)

Le fait d'assister à la naissance de l'enfant dans le dépouillement le plus total, a permis à Fintan de toucher la réalité d'une unité possible des hommes malgré la diversité. C'est dans cette image des mains serrées, des regards soutenus que l'on peut voir surgir la figure de celui que Castillo Durante appelle le «passeur»

L'image du passeur, telle que je la conçois, aiderait à trouver un juste milieu entre la réduction de l'autre [...] au point d'en faire une épluchure stéréotypée, et le rejet pur et simple dans un espace lointain

et inaccessible (exôtica). L'autre comme passeur permettrait de comprendre que la connaissance et la réalisation de soi-même demeurent utopiques en dehors d'une interaction agonistique avec l'autre. Le jeu et la lutte (agonie) que présuppose la rencontre avec l'autre, serait ici une condition de possibilité d'un regard ouvert sur la réalité. Cette interaction agonistique verrait aussi dans le conflit non pas une volonté exclusive de négation de la différence, mais l'étape nécessaire pour toute conscience orientée vers une connaissance du monde. (D.A.pp 23,24)

Cette tension qui est la marque même de la différence, ou ce «conflit» dont parle aussi Ricoeur, sont nécessaires afin de ne pas tomber dans le pôle idéologique ou utopique qui empêcheraient une véritable connaissance de l'altérité, car elle exige avant tout une reconnaissance sans préjugés.

A Onitsha, Fintan avait non seulement découvert la véritable dimension de son semblable, mais aussi celle de l'espace exotique, souvent traité en littérature comme l'étendue close, menaçante, monstrueuse des représentations symboliques liées à l'idéologie, ou bien comme le lieu où s'abreuve le mythe du bonheur primitif, ce même mythe que le père de Fintan prétend retrouver sans succès.

Il est évident que dans ce roman *Le Clézio* penche plutôt du côté de la seconde représentation. Pour Fintan adulte, étudiant de droit à Bristol, l'Afrique est évoquée comme la terre de l'émerveillement, des grands contrastes, de la démesure, du mystère, mais surtout comme l'image de l'harmonie entre l'homme et la nature. Le cœur gros, il apprend les nouvelles laconiques venues du continent où la guerre civile ravage ces hommes ignorants de ce qu'Edgar Morin appelle «Terre patrie». A la guerre européenne a succédé la guerre sans fin des peuples africains. Tant qu'on n'aura pas appris qu'on n'appartient pas seulement à une culture, à un groupe ethnique mais avant tout à la Terre, cette mère sacrifiée, l'humanité ne connaîtra pas l'égalité des droits. Le plus radical déni de toute altérité, la guerre, voue l'autre différent à la destruction, toujours au nom de principes supérieurs, soit que cette destruction entraîne la mort physique, soit qu'elle supprime les libertés, une autre forme de mort. Tant qu'on ôtera à l'autre la possibilité de rester soi-même dans un face

à face de respect et de communication, les hommes auront beau parler de mondialisation, de rapprochement, d'universalité. Tant que le langage continuera d'entraîner une polarisation des stéréotypes antagoniques, nous resterons dans ce que Castillo Durante appelle «la crispation identitaire» empêchant les vraies rencontres entre les hommes.

Déçu, Fintan écrit à sa sœur:

J'aurai voulu être à Aba encerclé, non pas comme un témoin, mais pour prendre la main de ceux qui tombent, pour donner à boire à ceux qui meurent. Je suis resté ici, loin d'Onitsha.[...] Pour la mainmise sur quelques puits de pétrole, les portes du monde se sont fermées sur eux, les portes des fleuves, les îles de la mer, les rivages. Il ne reste que la forêt vide et silencieuse (O.pp. 278,279)

La lettre date de 1968, de nombreuses années se sont écoulées et nous voilà aujourd'hui gagnés par la fièvre de la mondialisation et les folies des fondamentalismes. «L'humanité ne finit pas de s'expliquer l'Humanité», nous assure Morin. Entre temps des milliers d'hommes sentent naître en eux, autour d'eux, une conscience nouvelle désireuse de voir le différent intégré à chaque identité.

Fintan finit son récit d'un ton désabusé car la guerre sévit toujours en Afrique et «le monde entier détourne son regard». Il semble avoir échoué dans ce rôle à peine joué de «passeur». Cependant, son témoignage reste encore vivant, par la valeur durable de l'écriture, il appelle à la réflexion mais surtout à l'action constructive de tous. Sans la capacité d'accueil, d'écoute, de dialogue, de construction en commun, de réciprocité dans la reconnaissance, les pages des journaux continueront à rapporter la chronique de l'échec humain le plus intolérable: l'anéantissement de l'autre.

—Notas—

Siglas utilizadas:

O.: *Onitsha*

LTMRFC: *L'image du tiers monde dans le roman français contemporain*

DA: *Les dépouilles de l'altérité*

—Bibliografía—

CASTILLO DURANTE, Daniel *Les dépouilles de l'altérité*. Montréal. Collection Documents. 2004.

LE CLEZIO, Jean-Marie-Gustave. *Onitsha*. Paris. Edition Gallimard. 1991.

MORIN, Edgard. *Les sept savoirs nécessaires à l'éducation du futur*. Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión. Traducción: Vallejo Gómez Mercedes. 2002.

MORIN, Edgard et CERN, Anne B.: *Tierra-patria*. Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión. Traducción: Figuera Ricardo. 2ª Edición. 1999.

MOURA Jean-Marc: *L'image du tiers monde dans le roman français contemporain*. Paris. Presses Universitaires de France. 1992.

——— *L'Europe et l'ailleurs*. Paris. Presses Universitaires de France. 1998.

En busca de París y sus secretos

Claudia Pelossi
Universidad del Salvador

Uno de los propósitos de Balzac fue hacer de su obra un mundo científico. Entre sus apoyos más destacados cuentan Gall, Lavater y Cuvier. Messmer, sustentador de la teoría del magnetismo celeste y animal, constituye otra de las fuentes en las que bebió Balzac para crear sus personajes. Dicho investigador trató de demostrar que los astros, por medio de un fluido magnético, ejercen no sólo atracciones entre ellos mismos y la Tierra, sino también una influencia sobre el sistema nervioso del hombre y sus circunstancias externas. Cautivado por estas teorías, Balzac otorgó a sus personajes dotados de magnetismo lo que él denominaba "don de la especialidad", una cualidad que les permitía vislumbrar el orden oculto del mundo y penetrar en los secretos de los seres y las cosas. En *Père Goriot*, el personaje fuerte que posee este don es el enigmático Vautrin. En este sentido, la novela se plantea como el entrenamiento que el joven protagonista recibe de aquél y de madame de Bauséant, para adquirir y ejercitar el don mencionado. El análisis de este proceso de aprendizaje constituye el objetivo del presente trabajo.

Eugène de Rastignac se erige en la clase de héroe que aparece en numerosas novelas del siglo XIX: el típico ambicioso lanzado a la conquista del mundo. En este caso se trata de un inexperto joven de provincias, perteneciente a una nobleza empobrecida, que se afana en la obtención de un espacio en la alta sociedad parisina. Pero vivir en París para cualquier forastero implica una empresa ardua que necesita de un aprendizaje concreto y de un guía adecuado. Es así como el joven gascón encuentra entre sus tutores a madame de Bauséant y a Delphine de Nucingen. Pero será Vautrin la guía clave que lo iniciará en los secretos de la antigua capital francesa. Esta labor pedagógica no persigue por cierto la entrega desinteresada, sino un fin económico muy claro: convencer a Rastignac de casarse

con Victorine Taillefer, para apoderarse de su herencia, una vez asesinado el hermano, el único heredero. Repartido el botín, Vautrin se asentaría en los Estados Unidos para dedicarse al comercio de esclavos negros. ¿Pero quién es en definitiva este personaje pleno de secretos? Jacques Collin, un peligroso presidiario, evadido de la cárcel, que se oculta en la pensión Vauquer bajo nombre falso; una de las figuras más logradas de la *Comedia humana*. Cuando el narrador lo menciona, utiliza habitualmente lexemas vinculados al campo semántico de lo diabólico: “tentateur”, “démon”, “infernál génie”, “sphinx en perruque” y, por supuesto, su apodo “Trompe-la-Mort”. Podríamos caracterizarlo brevemente, atribuyéndole algunos de los rasgos que el sociólogo español Enrique Gil Calvo (Gil Calvo, 2006: 309-310) otorga al monstruo como contrapartida del héroe: se trata de un hombre corrupto, que se ha dejado llevar por sus peores inclinaciones; constituye una amenaza para todos los demás, pues no respeta normas ni reglas; no busca la aprobación de los otros ni teme sus castigos o represalias; actúa siempre por cuenta propia y obedece tan sólo al dictado de su propio *daimon* o genio interior. Como hedonista radical, va siempre en busca de un objeto de placer: en este caso, el dinero. Se caracteriza además por su excepcionalidad, que lo torna un ser incomparable; así, el agente que busca atraparlo expresa: “Cet homme est dangereux, voyez-vous! Il a des qualités qui le rendent extraordinaire. Sa condamnation est même une chose qui lui a fait dans sa partie un honneur infini...” (Père Goriot .G.p. 222). Esta última aseveración se vincula con otra particularidad del monstruo, atribuible a Vautrin: el carisma, una virtud jánica que presenta una doble faz: un aspecto brillante, atractivo y seductor, y otro sombrío y maldito. Por ello despierta entre los pensionistas, e incluso en Eugène mismo, sentimientos antitéticos de repulsión-fascinación. Otra nota interesante es su aspecto corporal. La primera impresión que se desprende de su retrato es la fuerza física, que se manifiesta por una vitalidad desbordante. Según Michel Tournier (Tournier, 1988: 119) Vautrin posee la apariencia característica que la pintura religiosa atribuía a los seres malvados o a los criminales: formas atléticas y músculos enormes. Pero el rasgo más peculiar y en el que insiste Balzac es el de la mirada. Al expresar que sus ojos brillan “como los de un gato” reafirma no sólo el aspecto zoológico del personaje, sino también su fuerza magnética, dado que para Messmer, el fluido magnético emana particularmente del brillo de los

ojos: "Le forçat évadé jeta sur Eugène le regard froidement fascinateur que certains hommes éminemment magnétiques ont le don de lancer, et qui, dit-on, calme les fous furieux dans les maisons d'aliénés»¹ (*Op.cit.p.* 253). La mirada de Vautrin, gracias al don de la especialidad, es capaz de penetrar en los secretos de los otros y captar el orden oculto del mundo, que los seres comunes, como madame Vauquer, no logran percibir. Por ello se erige en la figura más adecuada para iniciar al joven Eugène en el conocimiento y dominio de ese mundo tan complejo y hostil.

El proceso de aprendizaje, breve pero efectivo, se articula a través de dos momentos clave, presididos por sendos discursos "didácticos". El primero es efectuado durante un almuerzo colectivo en la pensión. Rastignac relata la maravillosa experiencia en el baile de su prima y cómo ha quedado subyugado por la condesa de Restaud. Vautrin, el que sabe, el que ve más allá, se afana desde el comienzo, a través de comentarios cargados de ironía, en demostrar su superioridad para captar la atención del joven y ser escogido como único guía fidedigno. Queda planteada así, de una manera tácita, la relación maestro-alumno. Lenta pero hábilmente el presidiario va echando por tierra la ingenua visión idealizada de Eugène sobre los dorados salones. Para ello desmitifica la imagen de Anastasia de Restaud, para así sustraerla del caso particular y elevarla al rango de arquetipo femenino de una sociedad moralmente envilecida por la posesión del dinero y el estatus social:

Hier en haut de la roue, chez une duchesse, dit Vautrin ; ce matin en bas de l'échelle chez un scompteur, voilà les Parisiennes. Si leurs maris ne peuvent entretenir leur luxe effréné, elles se vendent. Si elles ne savent pas se vendre, elles éventreraient leurs mères pour y chercher de quoi briller. Enfin elles font les cent mille coups. Connu, connu! (*Op.cit.p.* 74)

Para completar el cuadro degradante, añade la figura de Goriot como la de un hombre estragado por la pasión. Vautrin, poseedor de todos los secretos, juega cínicamente con la ignorancia de su auditorio al no aclarar que el anciano es el padre de Anastasie; de este modo permite que lo cataloguen como al típico viejo lascivo, explotado por la joven amante, otro emblemático arquetipo masculino. Rastignac, escandalizado, llega así a

su primera conclusión “—Mais, dit Eugène avec un air de dégoût, votre Paris est donc un borbier” (P.G. p. 77). Este enunciado le da pie a Vautrin para demostrar que el caso Goriot-Restaud conduce en definitiva a una problemática más general, de clases: “—Et un drôle de borbier, reprit Vautrin. Ceux qui s’y crottent en voiture sont d’honnêtes gens, ceux qui s’y crottent à pied sont des fripons” (*Op.cit* p. 77). Profundamente decepcionado, Eugène termina corroborando las duras palabras de Vautrin en sus posteriores visitas a su prima. Así, el primer gran secreto, el secreto Goriot, le es develado con toda su crudeza: si bien Eugène y el fideero no son amantes sino padre e hija, esa relación se halla signada por una pasión paterna desbordada, no correspondida por ninguna de las dos hijas, quienes se comportan de una manera cruel e interesada con su progenitor. La primera lección teórica impartida por Vautrin acerca de la disolución moral parisina ha tenido su comprobación práctica en el seno de una familia donde los vínculos entre padres e hijos, marido y mujer se hallan corroídos por el egoísmo y la ambición.

Vautrin habla por segunda vez, bajo los tilos del jardín, sólo para un Eugène que lo escucha fascinado. La primera parte de este parlamento comprende un aspecto teórico, que ilumina y amplía el discurso anterior. Comienza presentándole una magnífica descripción del mundo y de París, tal como el presidiario los concibe: “J’ai bien réfléchi à la constitution actuelle de votre désordre social” (*Op.cit*.p. 146). Para él, el mundo no se halla construido bajo la ley de la armonía, sino que es un caos, sin cohesión ni unidad. La única regla válida es: “Uno contra todos y todos contra uno”. Aquel que acepte el orden aparente termina estúpido o despreciado, como Poiret, como Goriot, porque ese orden en lugar de ayudar al individuo, lo conduce a aniquilarse. En este contexto no quedan más que dos opciones: “una estúpida obediencia o rebelarse”. He aquí uno de los secretos capitales para lograr el éxito. Planteada esa visión caótica del mundo, Vautrin pasa al aspecto práctico de su discurso, que implica un llamado a la acción. Le ofrece a Eugène un plan para obtener de forma rápida una altísima suma de dinero, la que él necesitaría para ingresar cómodamente en la alta sociedad. Pero como aún no está preparado el terreno para el zarpazo final, no le aclara que se trata de un negocio fraudulento que, además, deberá cobrarse una vida humana. Vautrin va matizando su discurso seductor con prédicas sobre la corrupción, asestando golpes cada

vez más fuertes, mientras va desarrollando y generalizando conceptos. Para el evadido los principios heredados del pasado y enseñados por la moral y la religión no son más que un mero decorado y no poseen ninguna influencia sobre la marcha general real de la sociedad. Es suficiente arrojar una ojeada sobre el mundo para darse cuenta de que hay un hiato absoluto entre los principios y los hechos y que, en consecuencia: "Il des événements; il n'y a pas de lois, il n'y a que des circonstances" (*Op. cit.*p. 158). Y esto Eugène ya lo ha husmeado en la casa Restaud. Es en este punto donde Vautrin comienza a tornarse verdaderamente diabólico, ya que él mismo encarna el proceso de disolución moral en las conciencias modernas, cuando convoca la conciencia misma de Rastignac a la moral elemental, para justificar sus trapazas: "... cet homme, qui ne fut plus un homme, mais le type de toute une nation dégénérée, d'un peuple sauvage et logique, brutal et souple" (*Op. cit.*p. 265). La gran revelación consiste en demostrar que las monstruosidades de este mundo no se hallan aisladas, sino que forman parte integrante del sistema mismo. De este modo Vautrin no es un destructor: sólo ayuda a Rastignac a tomar conciencia de una disolución que ya existe objetivamente. Así, su tentadora propuesta no será más que un pequeño grano de arena entre las tantas acciones infames que se hallan a la orden del día. Además, en definitiva, sus víctimas no son más que rufianes o seres privados de sentimientos: el padre de Victorine debe su fortuna al asesinato de su amigo, se conduce mal con su hija y la quiere desheredar; y el hermano, un canalla que para vivir envía a la muchacha una ínfima suma de dinero.

Ante este cuadro brutal, el joven provinciano retrocede horrorizado, no solamente por el tenor de la propuesta, sino también por el carisma enigmático que emana de ese individuo, que hábilmente ha logrado penetrar en su alma y leído sus secretos: "Il a deviné mes motifs aussitôt que je les ai conçus. En deux mots, ce brigand m'a dit plus de choses sur la vertu que ne m'en ont dit les hommes et les livres" (*Op. cit.*pp. 160-161).

Luego de la retirada de su interlocutor, Eugène queda sumido en una profunda meditación. A partir de ese instante ya no será el mismo; un profundo quiebre se produce en su interior, porque si bien Vautrin le ha mostrado lo bajo del mundo, también le ha develado lo bajo de su propia conciencia, su mala fe, su duplicidad. Dentro de su espíritu coexisten dos seres: el Rastignac que cuida con amor filial a Goriot, y el otro,

el Rastignac ambicioso que frecuenta los majestuosos salones, pide dinero a sus hermanas para solventar sus frivolidades y se convierte en el amante de Delphine. El joven se halla en un punto álgido, en ese dilema crucial de dilucidar cuál es su verdadera identidad, tener que optar entre la faz positiva o negativa de la máscara heroica: si la valerosa y solidaria del héroe, que debe sacrificarse por lealtad a los suyos o la máscara ruin del villano, que desea la propia salvación y traiciona los valores y compromisos contraídos. El meridional comienza a dudar y a plantearse nuevos interrogantes: “! Bah ! tout le monde croit à la vertu ; mais qui Être fidèle à la vertu, martyr sublime est vertueux ? Les peuples ont la liberté pour idole ; mais où est sur la terre un peuple libre?” (p. 161). La disociación se acelera, pero Rastignac no se abandona y toma una decisión:

Je veux travailler noblement, saintement ; je veux travailler jour et nuit, ne devoir ma fortune qu'à mon labeur. Ce sera la plus lente des fortunes, mais chaque jour ma tête reposera sur mon oreiller sans une pensée mauvaise. Qu'y a-t-il de plus beau que de contempler sa vie et de la trouver pure comme un lis? (*Op.cit.*p. 161).

Si bien Eugène se aleja del crimen y de su mentor, muchas de las enseñanzas de su maestro permanecerán ancladas por siempre en su memoria y pronto se harán carne. Se propone iniciar entonces su carrera ascensional por otra vía, la que le había presentado su prima:

Voyez-vous, vous ne serez rien ici si vous n'avez pas une femme qui s'intéresse à vous. Il vous faut jeune, riche, élégante. Mais si vous avez un sentiment vrai, cachez-le comme un trésor ; ne le laissez jamais soupçonner, vous seriez perdu. Vous ne seriez plus le bourreau, vous deviendriez la victime. Si jamais vous aimez, gardez bien votre secret ! (p. 115)

Y así escoge, para escalar sus primeros peldaños de la alta sociedad, a la bella Delphine de Nucingen.

La última escena de la novela condensa ese instante sublime en que se funden presente y futuro, cuando Rastignac lanza a París, en medio de la soledad de Père Lachaise, el famoso desafío: “A nous deux maintenant!”

Con su “última lágrima de joven” termina de enterrar junto a Goriot al adolescente que acaba de morir para renacer como hombre. Comienza a comprender que el secreto del triunfo no reside en luchar para destruir o transformar la sociedad, sino simplemente en hacerse en su seno una buena posición, sea como sea. La novela ha llegado a su fin, pero gracias al recurso de revisitación de personajes, implementado por Balzac en la *Comedia humana*, conocemos la continuidad de este proceso. Es así como en *La peau de chagrin* (1831) nos encontramos con un Rastignac diez años más maduro, muy próximo a la cima de la fortuna y el prestigio social. En esta novela Eugène se erige, aunque fugazmente, en figura guía de otro joven, Rafael, un ser extraviado en el laberinto de su propia existencia. Éste escucha los consejos del gascón, subyugado por el magnetismo que emana de su persona, como en otros tiempos Eugène había atendido a Vautrin. Y en las cínicas palabras de hombre experimentado y exitoso resuenan claramente los ecos del antiguo maestro. Lejos ha quedado el joven provinciano e inexperto que había optado por un modelo en la ciencia y en el amor, ser un sabio doctor y un hombre de moda” (*Op.cit.* p. 70). La experiencia le reveló que esas dos líneas eran asíntotas que no podían encontrarse jamás. Entre el Rastignac de *Père Goriot* y el de *La peau de chagrin* o *La maison Nucingen* (1837)—novela en la que se nos da a conocer cómo Rastignac amasó su fortuna con medios poco honestos— media un abismo insoslayable. La lección ha sido internalizada y el don de la especialidad —ya aprehendido y perfeccionado— le ha permitido manejar los secretos engranajes que mueven la maquinaria de una sociedad salvaje y brutal, en la que para triunfar no queda más que una clara alternativa: o “una estúpida obediencia o rebelarse”.

—Notas—

- ¹ BALZAC, Honoré de. *Le père Goriot*. Paris: Gallimard, 1971. Al ser ésta la edición empleada para la elaboración del presente trabajo, a ella se referirán en adelante, las páginas que se indiquen al final de las citas, sin constatar cada vez el nombre del autor, ni el año de edición. Algunas citas se han transcritto en español para ser incorporadas más naturalmente al discurso, y se ha utilizado la edición: BALZAC, Honoré de. *Papá Goriot*, Buenos Aires: CEAL, 1978.

—Bibliografía—

- BALZAC, Honoré de. *Père Goriot*, Buenos Aires: CEAL, 1978. Traducción de Heber Cardoso.
- . *Père Goriot*, Paris: Gallimard, 1971.
- . *La peau de chagrin*, Buenos Aires: Sopena, 1945. Traducción de Francisco Ugarte.
- GIL CALVO, Enrique. *Máscaras masculinas. Héros, patriarcas y monstruos*, Barcelona: Anagrama. 2006.
- TOURNIER, Michel. "Père Goriot, novela zoológica", en *El vuelo del vampiro*, México: FCE, 1988.

En secreto amar la vida y dejarse morir

[Acerca de un personaje de Marguerite Duras]

Pablo Jesús Serrati

Universidad Nacional de Rosario

“Nunca olvidaré lo que de violento y maravilloso entraña la voluntad de abrir los ojos, de ver de frente lo que ocurre, lo que es. Y no sabría lo que ocurre si no supiera nada del placer extremo, si no supiera nada del dolor extremo.”

BATAILLE, *El erotismo*.

La realidad, Anne Desbaresdes lo sabe bien, a ella la supera, siempre la ha superado la realidad. Y es que vivir, se vive sólo en silencio y a pesar de. Es imposible hablar de la vida y vivir a la vez, porque eso ya sería discutir la vida, pensarla en voz alta y huir, sería como arrancarle a cada cosa —y con qué fin— su más íntima y secreta razón de ser. ¡Y es que es inútil hablar de lo que no se puede hablar! Hablar del amor, por ejemplo, ¿qué sentido puede tener hablar de amor? Confinada, perdida en los márgenes más frías, casi póstumias del instante que es ahora toda su vida, Anne Desbaresdes se debate, no quiere pensar pero no puede dejar de hacerlo, no quiere sentir pero siente —y es real— que el alma se le estruja mientras sigue pensando, mientras sigue sintiendo. Anne Desbaresdes sabe que no está muerta, sabe que es joven, que tiene aún muchos años por delante, sabe que está casada y que tiene un hijo, sabe que es madre de ese hijo y, aunque más de una vez lo intentó, no lo olvida, no lo puede olvidar. Ella, como todos, esconde también un secreto, su secreto... ¿Pero qué está dispuesta a hacer para conservar ese secreto? ¿Le interesa a ella conservar ese secreto? ¿Sabe ella en verdad cuál es ese secreto? ¿Y quién es ella? ¿Cómo es ella? ¿Quién será Anne Desbaresdes? Anne Desbaresdes se pregunta por Anne Desbaresdes, quisiera encontrarla, frecuentarla, conversar, saber algo más de su vida aunque no sea nada importante. Sabe que está casada y que

tiene un hijo, sabe que, a pesar de todo, Anne Desbaresdes sigue viva, ¿pero cómo se siente ella, se siente viva realmente? Alguien, no ella pero alguien, podría, tal vez, decir que Anne Desbaresdes no está bien, que algo malo le sucede, que se la ve muy desmejorada. Sin embargo, Anne Desbaresdes sabe bien, y no porque lo haya escuchado de nadie sino porque ella ya debería saberlo desde siempre, que no es imposible vivir al margen de las palabras, del otro lado de las apariencias. Habría que decir de Anne Desbaresdes que más que viva ella se siente superficialmente visible, crudamente expuesta en su más vasta superficialidad. Pero *esa* es, no obstante, su vida. Es verdad que cuando sale a la calle de la mano de su hijo, por alguna razón, a ella casi ni se la ve, que apenas si se le entiende lo que dice cuando habla, que apenas si se la adivina —a ella, mujer, madre y esposa de un hombre al que todos conocen— detrás de todo ese deshecho que ostenta en su andar, en su permanecer disuelto, arrollado, enmudecido. ¿Pero es acaso posible juzgar una vida? ¿Qué diría Anne Desbaresdes, cómo explicaría ella su propia vida, si tuviera que hacerlo en sólo una línea? Ella no diría nada. Anne Desbaresdes observa el mundo y el mundo la desconcierta, el mundo es *nada* y la nada angustia, así que se deje llevar por el torbellino de los pensamientos, los deseos... la muerte. ¿Pero qué hace Anne de su vida? No hace nada; ella piensa, y siente, se debate, se retuerce en su angustia igual que un pez fuera del agua. ¿Y el resto del tiempo, qué hace? El resto del tiempo, que suele ser largo y tedioso, se le hacen reconocibles, como perlas que tuviera enquistadas en la piel, no más que sus miedos, el dolor y la siempre viva imposibilidad que el deseo como nada ni nadie fomenta. En un rincón del recinto, en su habitual estado de languidez, de lánguida transparencia mejor, Anne Desbaresdes no resuelve el misterio que es ahora su propia vida ante sus ojos, pero de seguro alcanza a contemplarlo, como al mar, como a la luz que hiende el silencio, y, sin decir más nada, sin dar señales de supervivencia, acaso ella se pregunte: ¿Quién será, entonces, Anne Desbaresdes? ¿Cuál de todas será: la que calla, la que miente al hablar, la obsecuente, la inadvertida? ¿Cómo será su verdadera voz? Y su nombre más real, ¿cuál será? ¿Será, después de todo, ella misma Anne Desbaresdes?



No pasaba nada: el niño desobedecía a la profesora, la profesora lo regañaba, se quejaba mientras ella, la madre, los observaba en silencio, a

una distancia radical. La obstinación del niño a rehusarse a tocar el piano exasperaba a la profesora; la madre los observaba, y de vez en cuando le llamaba la atención. Visto así, a la distancia, ese niño, su único hijo, le parece, a ella, a su madre, una buena razón, la mejor quizá para romper, al fin, el silencio. Porque resalta sus miedos, porque la aleja de su ser, único y vivo y libre a pesar de la tristeza, ella siente por momentos que ese hijo suyo la devora, no logra hacerse a la idea de ese niño. Un grito, acaso no lo sepa Anne Desbaresdes pero de un modo u otro ya lo sabe, un grito trastocaría el orden de su vida, la divorciaría para siempre de ese puro acostumbrarse al sol y a las estrellas, al dinero, a los nombres, los horarios, las comidas. No es tan sencilla la vida, vivir no es fácil, no tiene por qué serlo después de todo, y es incómodo, muy incómodo vivir rodeados de otros seres que nos desconocen, eso Anne Desbaresdes lo sabe bien, pero sabe también que, en silencio, la vida vivir se deja, a su antojo, sin apuro, sin tiempo... acaso demasiado tarde. Mientras su destino le juega una mala pasada, Anne Desbaresdes se desautoriza a sí misma y será, a lo mejor, por qué no, súbita, inesperadamente casi feliz a expensas del destino, trascendiendo el burdo anhelo de cualquier felicidad errante. Por fuera de toda convicción, de toda convención, inmersa en el más absoluto desencanto, desde el corazón de la más radiante y austera oscuridad, como a escondidas del dueño, del amo, del esclavo, hallará no sólo los frutos caídos de la propia inexperiencia y el martirio, sino también el roce tibio de lo ajeno, de la piel, de la sangre, dando vida así a lo impensado, a lo hasta el momento inexistente o desalmado. De una vez por todas exigirá el sueño la vigilia, y el corazón, sobrepasando todo límite o dilema, trasponiendo el dolor y la miseria, emprenderá, al fin, absorto ante la sorpresa de estar vivo, su tan ansiado viaje desde ahora impostergerable. De súbito, “en la calle, bajo la casa, resonó un grito de mujer. Un lamento largo, continuo, se alzó y tan alto que cubrió el ruido del mar. Después se detuvo, en seco” (Duras 1994: 17)¹.



Siempre a la misma hora del sol y en el mismo bar en el que ella espera encontrarse con lo que más le gustaría, un hombre, un otro, la espera. No se trata de un gran hombre sino de un hombre, uno del que poco o nada se podría ya saber, y de una mujer, una extraña también, una desconocida: la

propia Anne Desbaresdes. Naturalmente, ella sabe que hablar con él no le ayudará a develar el secreto, ¿pero quién asumirá, si lo pierde, su hombría, su labia, su sólida condición y esos ojos? Tal como suele suceder en estos casos, el puntapié inicial fue la muerte, la muerte no como límite, sino como viaje, no como espina, ni como huida, sino como lo propio, lo inseparable de un goce pleno, íntimo, esencial, la muerte como expresión de lo desconocido, como transgresión, como superación de la vida, de la muerte, de las palabras, del tiempo y de toda limitación física o mental, la muerte como real aproximación y encuentro (fortuito, inesperado) de ese puro sentimiento llamado, hoy y siempre, amor... oscuramente, amor.



¿Y quién, no obstante, hallaría lo inhallable aquí, en estas condiciones y aquí? Nadie; o tal vez ella, la muerta. Ella, sí, ella que en silencio se arrastra por donde mis ojos no merecen ver, y que ahora es libre porque ya nada ni nadie la obligará jamás a hablar, a traicionarse; y ella sabía que la tomarían por loca, o por mártir quizá, sabía que dirían de ella las peores mentiras y que nadie nunca se atrevería a desmentirlas... ¿Pero qué podía importarle lo que dijeran los demás si es allá, no acá, donde habita el secreto de vivir la vida plenamente! Un disparo, un grito, el sueño, el despertar, no la palabra, no el engaño, no la verdadera y regia abstinencia, sí, en cambio, la tan ansiada liberación, el hecho de que al fin no pase nada, el hecho de que al fin no pasa nada. ¿Qué sucede, qué sucedió?, se preguntan los demás. Y ella, desde su rincón, a una distancia nada despreciable y en un susurro casi póstumo: Nada pasó, no; nada. Su niño, el piano, la profesora, la bulla del mar que llega de afuera y ella, en absoluto silencio, cuando de repente, “en la calle, bajo la casa, resonó un grito de mujer. Un lamento largo, continuo, se alzó y tan alto que cubrió el ruido del mar. Después se detuvo, en seco”. Tras el grito, el largo lamento; tras el largo lamento, el rumor de las voces afuera, en la calle, y ella: Pero nada pasó, no, ¿qué iba a pasar?



Anne Desbaresdes ya sabrá: que a menos que sea en el más reservado, en el más pulcro e inhumano de los silencios, no se puede decir el amor, y

que no se debe confiar en los miedos ni en las palabras (porque no dicen nada) ni en el destino. Tras ese grito ahora sólo resta abandonar el lado conocido, escalar alturas insospechadas, distinguirse de la desesperación, del deseo, del miedo, refugiarse en el mundo demasiado inhóspito tal vez de la propia existencia, de la vida a secas, de una vida perfectamente posible, recóndita, secreta, lejos de todos, cerca de todo. Los demás se miran espantados y no saben qué decir, se largan a gritar indistintamente, se agarran la cabeza, lloran, se van. Por suerte, "la música se elevó por encima del rumor de la multitud que empezaba a agolparse debajo de la ventana, en el muelle" (p. 18). ¿Pero por qué el alboroto, si nada pasó? "La profesora se volvió hacia Anne Desbaresdes. — Seguro que ha ocurrido algo grave" (p. 19). Pero nada, Anne Desbaresdes quisiera decirlo y de algún modo ya lo ha dicho, nada ocurrió, o, en todo caso, si algo ocurrió da igual que nos lo confesemos mutuamente porque ese será siempre su secreto, el de ella, la otra víctima redimida que ahora vive como ya quisiera yo vivir, en silencio, al borde y a pesar de. Amar la vida y dejarse morir; resistir los ataques, las humillaciones y dejarse morir, porque la muerte, a menos que sea ese ímpetu macabro que atiza toda vida hasta extinguirla, es deliciosa y es vida aun con todos sus defectos. La escena del crimen volvió así, de improviso, soportable una vida de aquí en más inexistente hacia afuera pero vivida con encanto y distinción hacia adentro o en silencio. ¿Qué ha sido de mí?, se pregunta Anne Desbaresdes. ¿Pero si yo he pactado y he fallado incluso en lo que puede parecer más natural! El amor de ese hombre por lo que queda y que sólo él conserva de su mujer es la clave, la llave y candado de cualquier factible observación: lo sucedido —nada, nada— se revela a sí mismo como la liberación más radical y querida, como la temible realidad, inaprensible, simple y terminante, polémica, viva y discretamente no negociable. "—Pobre mujer —dijo alguien. — ¿Por qué? —preguntó Anne Desbaresdes" (p. 22). ¿Pobre mujer? ¿Por qué, porque está muerta, porque ahora existe en la plenitud de su indolencia? "El hombre sentado cerca de la mujer muerta le acariciaba el cabello y le sonreía. Un joven llegó corriendo a la puerta del café, con una cámara colgándole del cuello y lo fotografió así, sentado y sonriendo. En el resplandor del magnesio, pudo verse que la mujer era todavía joven, que finos hilos de sangre salían esparcidos de su boca y que también los había en el rostro del hombre que la había besado. En la multitud, alguien dijo: — ¡Qué asco! —y se fue" (p. 23). Lo que verdaderamente es, es inefable y es, aun sin serlo

del otro lado del humano entendimiento, ciertamente central, eternamente fecundo e irreal el amor. Pero el amor, cuya única condición es el silencio, no es sino amor a la vida, del mismo modo que el miedo no es miedo más que a la muerte, rechazo íntimo y desesperado de la vida. En secreto amar la vida y dejarse morir, aunque no pase nada, porque ya nada pasa, excepto tal vez el amor, pero no es nada personal el amor, ni resulta ser, a veces, una casualidad. “No era nada —dijo Anne Desbaresdes—, ahora tenemos que volver a casa” (p. 24).

Notas

- ¹ DURAS, Marguerite: *Moderato Cantabile*, Barcelona, Tusquets, 1994, p. 17 (Las demás citas corresponden a la misma obra y edición.)

Bibliografía

- DURAS, Marguerite. *Moderato Cantabile*, Barcelona: Tusquets, 1994. Traducción de Paula Brines.
- BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 2000.
- HEIDEGGER, Martín. *¿Qué es metafísica?* Buenos Aires: Ed. Siglo Veinte.
- _____. “El habla” en *De camino al habla*. Barcelona: Odós, 1987.
- MANNONI, Octave. *Freud. El descubrimiento del inconsciente*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1987.
- SARTRE, Jean Paul. “Las relaciones concretas con el otro” en *El ser y la nada*. Barcelona: Altaya, 1993.

Los decires sobre el decir a medias:
Alexis o el tratado del inútil combate de Marguerite Yourcenar

Mariana Lucina Siciliano
Universidad Nacional de Rosario

“Aquello de lo que el sujeto no puede hablar, lo grita por todos los poros.”

JACQUES LACAN

Nuestro trabajo abordará esta obra desde el punto de vista del lenguaje: lo que se dice —y puede decirse—, y lo que se oculta —y debe callarse— pero se muestra.

La problemática de la identidad y de la libertad sensual que vive Alexis se revela, paradójicamente, entre la confesión de su orientación sexual y la confidencialidad. Para exponer su secreto, le escribe una extensa carta de despedida a Monique, su mujer, en la que le manifiesta que no la ha amado jamás, y que, por tanto, su matrimonio ha fracasado; luego anuncia su partida. Durante sus casi tres años de matrimonio Alexis debió someterse a un largo y doloroso combate contra sí mismo, hasta finalmente aceptar su deseo: se aferró al deber —imperativo de la moral y lo social—, se sometió al aislamiento, dudó, se culpó, hendido entre sus fantasmas interiores y la posibilidad de su liberación:

“... toda nuestra existencia tiene por condición la infidelidad para con nosotros mismos. Es peligroso que nuestros mismos fantasmas sean precisamente los mejores, los más queridos, aquellos que más añoramos”. “Quizás comprendiese ya que los fantasmas son invisibles porque los llevamos dentro.” (*Alexis*. pp. 28 y 37)

Los fantasmas de Alexis son su verdad, su vida. Él intenta explicarle a su mujer su secreto, para ello recurre a un decir silencioso, a un decir a medias: porque la verdad sólo podrá ser dicha a ese precio. Se preocupa no por comprender, sino por explicar. Y precisamente el lenguaje es, por una parte, impotente para abarcar la vida, a la vez que, por otra parte, es impotente para decir, para formular la experiencia del amor, del deseo, de la pulsión: “La vida, Monique, es más compleja que todas las definiciones posibles [...] La vida es algo más que la poesía, algo más que la fisiología e incluso que la moral en la que he creído tanto tiempo. Es todo eso y es mucho más: es la vida”. 1- (*Alexis*. pp. 44-45).

Alexis se niega a proferir términos tales como «homosexualidad», por ejemplo. No utiliza expresiones claras y precisas para hacer avanzar la confesión; elegirá la utilización de la elipsis, figura que consiste en omitir explícitamente en la oración la o las palabras que conciernen a su orientación sexual:

“Si es difícil vivir, es aún mucho más penoso explicar nuestra vida. [...] me bastaría, para hacerme comprender, con emplear unos términos precisos, que ni siquiera son indecentes porque son científicos. Pero no los emplearé [...] ¿cómo podría un término científico explicar una vida?” (*Op.cit.*.pp. 26, 44-46)

Por otra parte, la utilización de verbos en el modo condicional introduce enunciados con significaciones futuras hipotéticas o posibles, como recurso para eludir las significaciones veraces del indicativo. Asimismo, el empleo frecuente de conectores de hipótesis «como si», «si» da cuenta de la dificultad de revelar su verdad en la propia enunciación. El conector «pero» también abunda entre las frases reflejando una clara lucha entre lo que puede afirmarse y lo que no puede ser dicho.

Alexis se distingue radicalmente en su deseo en tanto tal, sin embargo, el narrador —delicado y escrupuloso— enuncia la revelación de la homosexualidad del personaje mediante la alusión, jamás con la afirmación. El tema que aquí nos ocupa nunca es mencionado de manera explícita sino tan sólo aludido. Su verdad es proferida mediante formas neutras tales como «aquello», «eso», tal vez porque los actos silenciosos en el texto se llevan a cabo mediante el balbuceo de un narrador con

miedos y reticencias. El ritmo se paraliza o se difiere al recurrir a términos reiterativos: iteración del efecto verbal mediante el uso del pretérito imperfecto —tiempo de la repetición y de la espera—. La reiteración puede producir un efecto silencioso: redundar es, de alguna manera, no decir.

La condición para que haya silencio es, pues, que haya palabra, sin ella ningún discurso, ninguna verdad, ningún deseo son posibles. Porque para quien no habla, ¿dónde está el deseo? Alexis tiene que habérselas con un dicho, un dicho entre líneas: lo reprimido. Él es amo de su silencio, del cual goza. El goce —lo que no puede decirse, el innombrable, el objeto de deseo innombrable— es hermano de su verdad. En el sitio de lo impronunciado, de la interdicción, se funda su discurso —aquello que hace languidecer al ser— puesto que no puede ser dicho todo, el silencio sólo puede ser designado, mostrado. Alexis muestra donde no puede decir ni decirse:

“La fruta sólo cae a su hora, aunque su peso la arrastrara desde hacía tiempo hacia el suelo: la fatalidad sólo es esa maduración íntima. [...] yo paseaba sin ningún propósito; no fue culpa mía si aquella mañana me encontré con la belleza... [...] Lo que yo sentía no era vergüenza, menos aún remordimiento: era más bien estupor. No había imaginado tanta sencillez en lo que me horrorizaba de antemano.” (*Op.cit.* p. 23)

La herencia de una educación cristiana determina al sujeto a poseer la concepción de que confesar su amor —y/o su deseo— es un hecho ligado a la falta, a la culpa, a pesar de que se trate de amor. Quien pronuncia la confesión se ve arrastrado a la problemática de la verdad, de la justicia, es decir, de la legalidad posible del acto por el cual accede al goce. En tanto haya lenguaje, el inconsciente hablará, rugirá, maullará... y de lo que hablará —y también callará— es de sexo. Como señala Lacan, el inconsciente es un saber que no se sabe, y ese saber vale precisamente en la medida en que es precioso, bello, en la medida en que cuesta, en que es difícil —no de adquirirlo sino de gozarlo—. Situado en el lugar del goce prohibido según la moral ordinaria, Alexis habla, goza al proferir sus palabras —palabras del silencio ligadas a la pulsión invocante, a la voz—. Es el grito lo que pareciera provocar su silencio, lo que lo causa, es el grito lo que lo sostiene y

no el silencio, porque el silencio es imposible: callarse sigue siendo hablar. “La vida es el misterio de todo ser humano: es tan admirable que siempre se la puede amar. La pasión necesita gritos, el amor mismo se complace con las palabras, pero la simpatía puede ser silenciosa” (*Op. cit.* p. 91). Entonces luchar contra el estupor del goce indecible, irrepresentable, pero que Alexis quiere a su pesar ¿no es escribirlo incesantemente?: “Por primera vez sentía un placer perverso en ser diferente de los demás. Es difícil no creerse superior cuando uno sufre, y el ver gente feliz nos da náuseas” (*Op. cit.* p. 91). Vano sería el universo si el goce faltara. Ahora bien, la relación sexual no podrá ser planteada, y aquí recordamos a Lacan, para quien en todo escrito siempre será imposible escribir la relación sexual.²

El problema perturbador de la realidad sensual de Alexis, allí donde no habla —o no puede hablar—, incide en la división de las aguas entre lo que dice —o puede decir— y lo que no dice —o no puede decir—. Porque precisamente la relación sexual no podrá decirse ni escribirse, tan sólo mostrarse. De manera tal que impera la importancia del gesto, —rechazo del verbo—, la ética de lo no decible que muestra y no demuestra. En el seminario de la identificación, Lacan subraya el carácter indecible del falo. Para él, existe la esfera del decir y la esfera de lo que no puede ser dicho, ambas esferas no se excluyen, sino que se reúnen. Por tanto, para Lacan el falo es “el único nombre que revoca todas las nominaciones, y precisamente por eso es indecible”.³ Puesto que lo llamamos falo, no es realmente «indecible», pero es innombrable en lo que respecta a la inmensa dificultad de nombrar al objeto del deseo. Alexis padecerá esa dificultad de evocar el nombre de su fantasma, por así decirlo:

“Es terrible que el silencio pueda llegar a ser culpable. [...] Pequé de silencio ante ti y ante mí. [...] cuanto más importante es una cosa, más parece que queramos callarla. Parece como si se tratara de una materia congelada, cada vez más dura y *masiva*: la vida continúa por debajo, sólo que no se la oye. [...] todo silencio está hecho de palabras que no se han dicho.” (*Op. cit.* pp. 38-39)

Los fantasmas del deseo, por una parte, sólo podrán hacerse presentes a través de la «forma» de nuestras expresiones, al tiempo que el sentido, determinado por cierta espera, sólo se manifestará en la proposición; por

otra parte, la espera y la realización —dirá Wittgenstein—, se tocarán sólo en el lenguaje.⁴ La conciencia escrupulosa difícilmente permitirá que fluya la voz del deseo de la carne. Tal es el caso de Alexis, para quien resulta de extrema importancia la necesidad —enfermiza— de perfección moral, que en él, sin lugar a dudas, cobrará el significado de una trasposición de su deseo, al que ha confundido con el temor durante tanto tiempo:

“Le concedía una importancia casi enfermiza a la pureza física probablemente porque, sin yo saberlo, también se la concedía a la carne. [...] además necesitaba un nombre para designar lo que sentía. Ahora sé que era miedo. Siempre había tenido miedo, un miedo indeterminado, incesante, miedo de algo que debía ser monstruoso y paralizador de antemano. Desde entonces, el sujeto de ese miedo se precisó. Era como si acabara de descubrir una enfermedad contagiosa que se fuera extendiendo a mi alrededor y que, aunque yo me afirmase lo contrario, sentía que podría alcanzarme.” (*Op. cit.* p. 60).

Las presiones morales lo limitan con una fuerza tal que, inexorablemente, deberá catalogar sus pensamientos y sus actos mediante el valor «bien» y el antivaleo «mal». El lenguaje de la confesión, como señala Paul Ricœur, es referido en un fondo o trama de culpabilidad, de pecado, en una suerte de “repetición por excelencia”⁵ de la confesión del mal humano. El término «confesión» pertenece al vocabulario que evoca el cristianismo en tanto ley moral, falta difícil de confesar. Alexis carga el peso de la culpa al recurrir al sentimiento religioso, enmascara su deseo, lo reprime, se refugia en la voluntad de abstinencia y en la acuciante sensación de estupor: “Por la noche, en mi cama, [...] creía sinceramente que sofocaba de asco. Ignoraba que el asco es una de las formas de la obsesión y que, si deseamos algo, es más fácil pensar en ello con horror que no pensar” (*Op. cit.* p. 61). Sin embargo, no tardará en encontrarse conmovido nuevamente por la belleza de los cuerpos. Tal vez no sea ocioso recordar el sentido que Marguerite Yourcenar le otorga a la belleza: en tanto revelación de un absoluto, aterradora al tiempo que fascinante, el hombre no podrá tener influencia alguna sobre su poder.⁶

El discurso de Alexis se caracteriza por la utilización de proposiciones negativas a lo largo de todo el desarrollo de la carta. Éstas son menos

informativas que las aserciones, sin embargo, la negación permite lo decible; es una estrategia silenciosa, una vez más, por parte del narrador para anticipar algo sin decirlo y al mismo tiempo diciéndolo mediante el sobreentendido, que resultará en aseveración:⁷ “No me he atrevido a decirte la adoración ardiente que me hacen sentir la belleza y el misterio de los cuerpos, ni cómo, cada uno de ellos, cuando se ofrece, parece aportarme un fragmento de juventud humana”. (*Op. cit.* pp. 163-164). Cabe resaltar que en su discurso no afirma a través de la negación términos tales como «goce» o «placer», sino que emplea «belleza» para aludir a su sensibilidad estrictamente lasciva.

A través de los estremecimientos de la carne, Alexis procura separar tajantemente el placer del amor, resultado de un fondo de puritanismo, sin lugar a dudas, —¡como si los estremecimientos de la carne y los estremecimientos del corazón no pudieran conciliarse!— Su ilusión de pureza le impide precisar los rostros —fantasmas anodinos— de su deseo. Puritanismo que le ha impedido amar, por ello disocia el amor del instinto sexual, las exigencias del espíritu y las exigencias del cuerpo no podrán reunirse —según Alexis— en una misma experiencia amorosa al tiempo que carnal:

“Después de todo, lo que en el otro nos conmueve sólo es un presntamo que le ha hecho la vida. Creo que el alma envejece, como la carne y sólo expresa, en los mejores, el esplendor de una época, un milagro efímero como la misma juventud. ¿Para qué [...] apoyarnos en lo que no perdura?” (*Op. cit.* p. 93)

En varios párrafos de la novela, el narrador hace oír su voz en una suerte de deslizamiento hacia proposiciones más universalistas, introduciendo un juego polifónico mediante el empleo de máximas o sentencias, en las cuales la voz narrativa de Alexis “... está obsesionada por una voz colectiva más masiva. Pero el narrador cuanto más hace hablar a la voz de la generalización, más calla la voz de Alexis”.⁸ Este juego polifónico se valdrá de la presencia del pronombre indefinido francés ON para permitirle hablar sin nombrarse, de manera tal que el yo individual se refugiará en un yo colectivo, impersonal: “No se siente pasión por lo que se respeta

ni quizás por lo que se ama. Sobre todo, no se enamora uno de quien se le parece...". (Yourcenar, M. *Op. cit.* p. 52).

La ética del deseo en Alexis ha sido anunciada por el camino del espanto, luego de un dolorosísimo proceso en el cual él mismo se ha juzgado y censurado de manera implacable, reprochándose el sentirse conmovido en exceso por la belleza humana, para finalmente aceptar su naturaleza:

“... mi único error (mi única desgracia, más bien) era ser, no el peor de todos, sino únicamente diferente”. No sabiendo vivir según la moral ordinaria, trato, por lo menos, de estar de acuerdo con la mía. [...] te pido perdón, lo más humildemente posible, no por dejarte, sino por haberme quedado tanto tiempo.” (*Op. cit.* pp. 148 y 165)

Con un inmenso odio hacia todo lo que inexorablemente lo ha falsificado y siempre con el mismo estupor, Alexis a través de la lucha consigo mismo durante tanto tiempo y tan duramente ha podido exorcizar sus fantasmas interiores mediante la palabra liberadora. La experiencia de la escritura del silencio ha cumplido el objetivo de ser mostración, para así imperiosamente devenir grito fecundo, bellamente colmado de deseo.

— Notas —

- ¹ YOURCENAR, Marguerite. *Alexis o el tratado del inútil combate*, Madrid: Alfaguara, 1977, (Todas las citas remitirán a esta edición).
- ² LACAN, Jacques *Le Séminaire, Livre XX. Encore*, París: Seuil, 1981, p. 36.
- ³ LACAN, Jacques. “L’identification”, sesión del 21 de febrero de 1962, seminario no publicado.
- ⁴ Véase WITFGENSTEIN, L. *Investigations philosophiques*, París: Gallimard, 1961, *Philosophische Untersuchungen*, Oxford, Basil Blackwell, 1953, §445.
- ⁵ RICŒUR, Paul. *Finitude et Culpabilité*, t. II, *La Symbolique du mal*, París: Aubier Montaigne, 1960.
- ⁶ Véase FAVRE, Y.-A. “Conscience du sacré et sacré de la conscience dans l’œuvre de

Marguerite Yourcenar" en *Le sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. Tours Société Internationale d'Études Yourcenariennes. I.E.Y., juillet 1993, p. 21.

- ⁷ Cf. DUCROT, Oswald. *El decir y lo dicho*, Buenos Aires: Hachette, 1984, p. 34.
- ⁸ MOLINA ROMERO, M. Carmen. "La Construction du sens à travers le silence dans *Alexis ou le traité du vain combat* de Marguerite Yourcenar" en Société Internationale d'Études Yourcenariennes, Tours. Bulletin n° 23, décembre 2002, p. 34. (La trad. es de la autora de este trabajo).

Bibliografía

- BARTHES, Roland. *Lo neutro*, Buenos Aires: Siglo XXI. 2004.
- DUCROT, Oswald. *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Hachette. 1984.
- FAVRE, Yves-Alain. "Conscience du sacré et sacré de la conscience dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar" en *Le sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. Tours: Société Internationales d'Études Yourcenariennes. Juillet 1993.
- FONTENAU, Françoise. *La ética del silencio, Wittgenstein y Lacan*. Buenos Aires: Atuel. 2000.
- LACAN, Jacques. *Le Séminaire, Livre XX. Encore*, Paris: Seuil, 1981.
- LE BRETON, David. *El silencio, aproximaciones*, 2° ed. Madrid: Sequitur, 2006.
- MOLINA ROMERO, M. Carmen. "La Construction du sens à travers le silence dans *Alexis ou le traité du vain combat* de Marguerite Yourcenar" en Société Internationale d'Études Yourcenariennes. Tours: Bulletin n° 23, décembre 2002.
- RICŒUR, Paul. *Finitude et Culpabilité*, t. II, *La Symbolique du mal*. Paris: Aubier Montaigne. 1960.
- YOURCENAR, Marguerite. *Alexis o el tratado del inútil combate*, trad. de Emma Calatayud, 8° ed., Madrid: Alfaguara. 1984.

POLÍTICA Y LITERATURA

Incidencia del ideario del Romanticismo francés en las políticas educativas para la enseñanza de la Literatura Francesa en la Educación Superior en la Argentina

Adriana Cristina Crolla
Universidad Nacional del Litoral
Univ. Autónoma de Entre Ríos

Desde los comienzos del S. XIX y con el desarrollo del pensamiento romántico, se impone en Europa la idea de que la literatura debe asumir ser el reflejo de la sociedad (Louis de Bonald, *Mercur de France*, 1802) y fundamental en esta línea se encuentra la escritora francesa Madame de Staël (Paris 1776-1817)¹. En 1802 la policía de Napoleón la obliga al exilio sin retornar hasta 1814, encontrando refugio en Alemania del norte (en Weimer y Berlín), en Italia y en Suiza. El contacto con esa cultura y sociedad despreciada en Francia, le hace repensar la actitud de la crítica francesa por su altanero aislamiento y férreo normatismo clasicista, que la había llevado a la asfixia.

“No disimulo que voy a exponer tanto en literatura como en filosofía, opiniones extrañas a las que reinan en Francia; pero parezcan justas o no, se las adopte o se las combata, siempre darán que pensar. [Pues, me imagino que no queremos levantar, en torno a la Francia literaria, una gran muralla de la China que impida penetrar las ideas exteriores]”² (de Staël 1947: 17)

Ya en el *Discurso Preliminar* de su temprano ensayo sobre la literatura (1800) Staël había empezado a proponer un ángulo superador y “comparatista” para analizar la interinfluencia entre las costumbres, la religión y las leyes con la literatura y su relación con el clima y el entorno natural:

«Le climat est certainement l'une des raisons principales des différences qui existent entre les images qui plaisent dans le Nord et celles qu'on aime à se rappeler dans le Midi. Les rêveries des poètes peuvent enfanter des objets extraordinaires; mais les impressions d'habitude se retrouvent nécessairement dans tout ce que l'on compose. Éviter le souvenir de ces impressions, ce serait perdre le plus grand des avantages, celui de peindre ce qu'on a soi-même éprouvé. Les poètes du Midi mêlent sans cesse l'image de la fraîcheur, des bois touffus, des ruisseaux limpides, à tous les sentiments de la vie. Ils ne se retracent pas même les jouissances du cœur sans y mêler l'idée de l'ombre bienfaisante qui doit les préserver des brûlantes ardeurs du soleil. Cette nature si vive qui les environne excite en eux plus de mouvements que de pensées. C'est à tort, ce me semble, qu'on a dit que les passions étaient plus violentes dans le Midi que dans le Nord. On y voit plus d'intérêts divers, mais moins d'intensité dans une même pensée; or c'est la fixité qui produit les miracles de la passion et de la volonté.» (de Staël 1991: 2005-2006)

Esta teoría histórico-genetista de la literatura y de la cultura en relación al contexto de emergencia, que Madame de Staël expande y consolida, la habían postulado anteriormente Rousseau y Charles de Villiers. Y había tenido un antecedente destacado en los desarrollos de Charles Louis de Secondat, barón de la Brède y de Montesquieu (1689-1755) quien en su libro *De l'esprit des lois*, en el segundo capítulo del volumen XIVº: "Comments les hommes sont différents dans les divers climats" desarrolla la teoría de la influencia del clima en las leyes y en las instituciones humanas, aportando conclusiones basadas en razones médicas y biológicas para justificar las diferencias de temperamento entre los hombres del norte y los del sur. Pero Staël tiene el mérito de presentar estas ideas con la organicidad de una teoría, con demostraciones y argumentos y basando sus criterios en las diferencias de comunidad ideológica entre protestantismo/germanismo vs latinidad/catolicismo. La renovación que propugnaba hace que *De l'Allemagne* fuera considerado sospechoso por extranjerizante y que en 1810, luego de haberse suprimido ciertos pasajes, cuando la obra iba ya a publicarse en París, una orden superior obligue a romper los moldes (la autora logra a duras penas salvar una

copia de las pruebas) dándosele por toda explicación que su obra no era francesa. Por ello el libro vio recién la luz tres años después en Londres. Es innegable que en sus planteos hacía visible el estado de situación de la literatura francesa durante el período napoleónico y la esterilidad que había alcanzado en su "sueño filosófico".

Tanto en *De l'Allemagne* (1813-1814) como en *Corinne, ou l'Italie* (1808), Staël desarrolla con amplitud las diferencias idiosincrásicas entre los países del sur y del norte europeo para demostrar la incidencia del clima en el carácter de los pueblos y en la literatura. Convirtiéndose al mismo tiempo en una defensora de la finalidad utilitarista y cívica de la literatura moderna, por oposición a la postura esteticista de carácter inmanente de extensa fama en la época anterior. Por lo que es posible afirmar que con estos desarrollos nace la Sociología de la literatura y que por su formación y convicción Staël puede ser considerada una comparatista *avant la lettre*.

Desde el punto de vista literario, su obra servirá de referencia para un proceso posterior de flexibilización del paradigma poético post-aristotélico y una ampliación del espacio de los límites genéricos y estilísticos al poner en diálogo literaturas antiguas con las modernas, lo clásico y lo cristiano, lo nacional y lo extranjero. Y ello es posible porque dichas transformaciones corren paralelas al creciente nacionalismo que el movimiento romántico impulsa, renovando los conceptos de nación, estado, patria, idioma y cultura nacional. Pero este avasallador nacionalismo de nuevo cuño necesitará, paradójicamente, de un gran esfuerzo de integración que irá dando origen a un renovador internacionalismo.

Su palacio de Coppet en Suiza, ámbito de notable circulación y discusión de ideas, donde no se cesaba de leer y de traducir textos provenientes de diferentes contextos y lenguas, se convirtió en una especie de academia frecuentada permanentemente por los mejores intelectuales de la época como Benjamín Constant (quien la acompaña en el exilio), los hermanos Schlegel, el conde de Sismondi, Charles de Villiers, Adalberto de Chamizo y Prosperde Bradante. Algunas décadas después, los participantes del grupo ginebrino recogen estas teorías. Entre ellos, el escritor francés Charles-Victor de Bonstetten (Berna 1745- Ginebra 1832) autor del libro titulado *L'homme du midi et l'homme du nord, ou l'influence du climat* (1826). Otro frecuente participante de la residencia suiza de Madame de

Staël, Jean-Charles-Léonard Simonde de Sismondi (Ginebra 1773-1842) aplicará estas ideas para el análisis de lo literario al escribir uno de los primeros ensayos de literatura comparada europea: *De la littérature du Midi de l'Europe* (1813) donde propone una síntesis de las literaturas postlatinas, inspirada en los criterios desarrollados por los intelectuales en dichas veladas.

Mientras se encontraba escribiendo su monumental *Histoire des Républiques* (comenzado en 1796 y terminado en 1817), a fin de dar un cuadro más completo a la época estudiada, Sismondi comienza a ocuparse del estudio de la cultura y de la literatura y tiene la oportunidad de volcar estos materiales dictando un curso en Ginebra en 1812. Un año después publica sus resultados en un ensayo sobre la literatura del *Midi* europeo. Desde hacía un tiempo, Sismondi venía elaborando el proyecto de escribir una obra que abrazara todas las literaturas europeas y para esto le sirvió de mucha utilidad la división, sin mucha sustentación científica pero de innegable aplicación práctica, de los dos grupos literarios (nórdico y *midi*) ya desarrollado por su amiga francesa. Por este ensayo, Sismondi se posiciona entre los fundadores de la crítica romántica comparada que veía en la literatura la expresión de una nación, si bien ampliando la visión, al pretender analizar estas literaturas desde su misma unidad latina.

I. De la recepción de Madame de Staël y Sismondi en la Generación de 1837 argentina

Estos postulados, leídos por la Generación del 37, son relevantes para comprender el modo en que se inserta el estudio de las literaturas extranjeras en los primeros planes de estudios y la configuración, denominación y recortes que adquieren estos espacios en la formación profesional.

La germanista mendocina Lila Bujaldon afirma que si bien la recepción de Madame de Staël en la Argentina no ha sido debidamente estudiada todavía, puede ser documentada a partir de las lecturas y producciones de varios de nuestros más conspicuos letrados. Los biógrafos de Rivadavia certifican un contacto inicial con la obra de la francesa durante su estadía parisina en la segunda década de 1800, al encontrarse varios de sus libros en la biblioteca del estadista. Juan B. Alberdi, por su

parte, reconocerá la importancia de sus escritos, y a través de ella, de los de Schlegel y Sismondi. También se detecta dicha presencia en las lecturas de Miguel Cané (padre), Juan María Gutiérrez (traductor de los escritos de Staël en el *Diario de la tarde*), Bartolomé Mitre, Martín García Mérou y Miguel Cané (hijo) (Bujaldon, 2006: 60).

Según Sarmiento en el *Facundo*, la importancia del pensamiento romántico y de sus derivados en relación al ideario político y literario de la Generación del 37, se retrotrae a los años posteriores a la Revolución de 1830 en Francia, que es cuando empiezan a llegar a Buenos Aires producciones e intelectuales europeos que ilustran sobre las nuevas direcciones de las ciencias sociales. En el cap. II, 3ª Parte, defiende la responsabilidad que le cabe a esa generación de jóvenes intelectuales formada bajo el cobijo del Colegio de Ciencias Morales fundado por Rivadavia en Buenos Aires y que debieron exiliarse en Montevideo para defender la impronta “europeísta” y francesa de nuestra cultura:

“El romanticismo, el eclecticismo, el socialismo y todos aquellos diversos sistemas de ideas, tenían acalorados adeptos, y el estudio de las teorías sociales se hacía a la sombra del despotismo más hostil a todo desenvolvimiento de ideas (...) Al fin, esa juventud que se esconde con sus libros europeos a estudiar en secreto con su Sismondi, su Lherminier, su Tocqueville, sus revistas: *Británica*, *Ambos Mundos*, *Enciclopédica*, su Jouffroi, su Cousin, su Guizot, etc.... llevada de una impulsión que cree puramente literaria, como si las letras corrieran peligro de perderse en aquel mundo bárbaro... El Salón Literario de Buenos Aires fue la primera manifestación de este espíritu nuevo.” (Sarmiento 1971: 221)

Casi todos los que participaron del acta fundacional de 1837 de esa Asociación Secreta que se autoproclamó *Joven Generación Argentina*, pretendieron, al decir de Sarmiento, formar un carbonarismo que propulsara una reacción civilizadora contra la tiranía rosista, aliándose posteriormente en el exilio de Montevideo, con los franceses que bloqueaban Buenos Aires.

El pensamiento de Staël y de Sismondi y su teoría de una diferencia lingüística, cultural y temperamental entre la literatura de los pueblos

del norte y del *Midi*, es recuperada por Bartolomé Mitré en la primera edición de sus *Rimas* (1° de marzo de 1854), en una carta-prefacio dirigida a Domingo F. Sarmiento donde asume la defensa de la poesía y del quehacer poético en el Río de la Plata contra la postura del sanjuanino, fogoso defensor de la prosa. Mitré cita a Sismondi (1916: 29). Y en la página 38 encontramos la mención del título de su obra, lo que demuestra su popularidad. También incluye una extensa cita de Sismondi, sobre la revolución poética provocada por los trovadores provenzales, afirmando: "El autor de la literatura del mediodía de Europa desenvuelve esta teoría prosódica...". Y con referencia a Staël afirma: "La rima, que Madame de Staël llama 'el eco del pensamiento' ha contribuido no poco a templar la poesía". (Mitre, 1916: 35)

Siguiendo el criterio desarrollado por los propulsores del Romanticismo en Europa, Vicente López recoge la tesis de que la literatura es reflejo y expresión de la sociedad que la conforma y de la época en que se desarrolla. Y siendo rector de la Universidad de Buenos Aires (1873-77) impulsa la creación fallida de una Facultad de Humanidades y Filosofía (la que tendrá una breve existencia: 1882-1883) pero en cuyo proyecto, se reservaba un lugar importante a los estudios literarios europeos divididos en los dos grandes grupos geográficos que las lecciones románticas propulsaran.

Este plan aprobado el 5 de abril de 1881 y nunca aplicado, constaba de tres años con 27 materias distribuidas en 9 por curso. Diego Pro (1960) lo consigna completo por ser el primero de que se tenga noticias. De neta filiación positivista y sin acento en la especialización, resulta farragoso y de difícil aplicación. De impronta nacionalista, preveía un abordaje separado de las literaturas francesa e italiana. En primer año una "Literatura Italiana, hasta 1837" y en segundo una "Literatura Francesa hasta 1848". Pero para el tercer año, por la cantidad de materias que Pro enumera, interpretamos que el nombre: "Literatura Italiana, de 1837 y Francesa, desde 1848 hasta nuestros días" podría referirse a una sola materia.

En 1887 se hizo una nueva tentativa por fundar una Facultad de estudios humanísticos en Buenos Aires. Y durante los '90, pasada la crisis y gracias a gestiones persistentes, se logra la aprobación del Plan de Estudio definitivo, al sentarse las bases de la Facultad que nace bajo decreto del 13

de abril de 1895, durante la Presidencia de Ernesto Uriburu. Institución que desde entonces tomará el nombre de *Facultad de Filosofía y Letras*.

El espacio curricular dedicado efectivamente a la enseñanza de las literaturas del sur de Europa y con el recorte disciplinar de impronta staël-sismondiano, parece nacer en la Universidad de Buenos Aires en 1898, año en que se implementa un plan de estudio de 27 materias distribuidas en 5 años, y entre las que se encuentra la “Literatura/s de la Europa Meridional”.³ En esta línea, se puede observar que la crítica literaria nacional había ya consolidado la lectura realizada por la Generación del 37 de la tradición inaugurada por Madame de Staël y Sismondi, con sus teorías sobre la dualidad lingüística y las dos zonas culturales e ideológicas marcadamente diferenciadas en el contexto europeo. Lo que permitirá explicar la elección del recorte curricular basado en la denominación de “Literaturas de Europa Meridional”, y a partir de la implementación de un nuevo plan de estudios en 1921, la creación de “Literaturas de Europa Septentrional”.

Los papeles de decanato de Ricardo Rojas, permiten corroborar que la denominación de “Literatura de Europa Meridional” constituyó un espacio curricular que incluía indistintamente las literaturas francesa e italiana para el segundo año de la carrera y según un recorte geográfico sustentado en el modelo de organización de la historia de las literaturas postulado por Staël y Sismondi. Rojas también nos informa que la cátedra “Literaturas de la Europa Meridional” estuvo a cargo, desde su origen, de prestigiosos profesores como Calixto Oyuela (1853-1935) quien la impartió desde 1898 hasta su renuncia en 1918 y contó además con un profesor asistente, Pablo Cárdenas. Dichos nombres se registran en un documento del Consejo Académico de la Facultad de Letras de Buenos Aires (1910) y se da cuenta de una inscripción de 362 participantes.⁴ Roberto Giusti por su parte, recuerda a Oyuela como un especialista más ligado a la literatura francesa que a la italiana:

“En la Facultad de Filosofía y Letras fue en 1904 mi profesor de *Literatura Castellana* y al año siguiente lo fue de *Francesa*. Alto magro, erguido, un manojo de nervios [...] Como se sabe su generación y la precedente fueron ávidas de cultura francesa. Sin desdeñar esa cultura, en la cual él estaba bien informado, separábalo de ambas

generaciones su casticismo intransigente. Y ese casticismo traía consecuencias políticas y religiosas. Es fácil comprender por qué sus maestros dilectos en la crítica fueron Menéndez y Pelayo, entre los españoles, y Ferdinand Brunetière, entre los franceses" (Pro, 1968: 65)

Los programas incluidos en publicaciones seriadas desde 1912, consultables en la Biblioteca de la Facultad de Letras de la UBA, permiten informarnos de los contenidos de los mismos. El Programa de ese año divide el estudio de las Literaturas de la Europa Meridional en "Literatura Italiana" con cuatro unidades a cargo de Oyuela, y un "Curso del profesor suplente" a cargo de Cárdenas, dedicado enteramente a la literatura francesa. La primera unidad dedicada a La Fontaine: "reseña de vida y sus obras" y "lectura y estudio de algunas de sus fábulas". La segunda unidad referida a Molière, vida y obra y "lectura y análisis de algunas de sus piezas" y de algunas escenas en particular. Pero en el curso de 1916, a cargo de Oyuela, el programa se presenta más ambicioso con una organización de corte sistémico y un recorte temporal fijado en el S. XIX. La unidad I comprende la "evolución realista"; la II, los Parnasianos; la III, la comedia; la IV, abarca un gran espectro de la novela decimonónica; la V, a la crítica; la VI, a los pensadores e historiadores, culminando con un "Estado y análisis de las tendencias actuales de la literatura francesa". El curso de 1917 está enteramente dedicado a la literatura italiana e impostado según un recorte lingüístico-historicista pues parte del Medioevo como momento originario para dedicarse luego a los tres grandes del Trecento: Dante, Petrarca y Boccaccio. En 1918, Oyuela continúa con esta literatura deteniéndose brevemente en los orígenes para pasar a Petrarca y el Humanismo y avanzar ampliamente al Renacimiento. Recién para el curso de 1919 se recupera la Literatura Francesa proponiéndose un programa extenso, farragoso y de impronta historicista, a cargo de Pablo Cárdenas. Programa que parte de los orígenes con la canción de gesta y los géneros medievales (teatro, comedia, poesía alegórica y satírica, romances y los prosistas), para saltar al S. XVI, el Humanismo, La Pléyade y Rabelais. Y una tercera unidad dedicada enteramente al S. XVII.

Un detalle de importancia es que este programa presenta por primera vez ciertas coordenadas metodológicas y una propuesta explícita

de lecturas obligatorias. En los considerandos se explica que ese curso estará dedicado especialmente al S.XVII y que los alumnos "prepararán las obras que a continuación se indican y cuya lectura y comentario será materia de examen": Corneille: *Le Cid*; Racine: *Britannicus*, Molière: *Le Misanthrope* y Boileau: *L'Art Poétique*. Luego se enumeran fábulas de La Fontaine y obras de Le Bruyère, Bossuet y Fénelon. Es importante destacar también que las obras se enuncian en francés, por lo que se puede presumir que los alumnos las leían en su lengua. Y que, aunque no explicitado, se puede presuponer la exigencia de competencia en la lengua francesa para la lectura y posterior comentario evaluativo de los textos. Los cursos de 1920 y 21, a cargo ahora del profesor Alfonso Corti, son dedicados a la Literatura Italiana. La literatura francesa vuelve a aparecer en 1922 en un curso a cargo de este mismo especialista.

Esta alternancia de uno u otro sistema literario demuestra una falta de especialización en la metodología comparada de los dictantes. Dato que también se recaba en lo consignado por Rojas en el apartado 4 de sus papeles de Decanato: "Lecciones de los profesores titulares", al informarse que dicha cátedra estuvo en 1922 a cargo del Alfonso Corti⁵, quien desarrolló el tema: "El teatro francés desde los orígenes hasta el siglo de Luis XIV", en 1923: "El teatro italiano desde los orígenes a fines del siglo XVIII" y en 1924: "La novela italiana desde los orígenes hasta 1870".

Finalmente, es preciso destacar que una reforma importante se detecta a partir del Plan de Estudio correspondiente al año 1930 en que ambas literaturas aparecen ya separadas en dos espacios curriculares independientes. La "Literatura Italiana" bajo la titularidad de Alfonso Corti y la jefatura de trabajos prácticos de José Samathan y la "Literatura Francesa" e cargo de José A. Oría, quien venía desempeñándose como profesor suplente en la cátedra de "Literatura de Europa Meridional". Se mantiene sin embargo, como pervivencia de impronta sismondiana, un espacio curricular único para la "Literatura de la Europa Septentrional", ahora a cargo de Rafael Alberto Arrieta.

Al progreso del país durante la primera mitad del S. XX se suma el impulso creador de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y el prestigio de las personalidades que transitaron sus claustros. Lo que permitiría comprender la incidencia rectora de esta institución en la cultura nacional y otras universidades como La Plata, Santa Fe, Rosario, Tucumán,

Mendoza y Paraná, donde florecen facultades e institutos de humanidades que adoptan este modelo.

La caracterización de "Literatura/s de Europa Meridional" y "Literaturas de Europa Septentrional" pervive a pesar de la reforma al Plan de Estudio de 1930 de la UBA. Es en los profesorados terciarios donde parece haberse arraigado con más fuerza este modo de organización curricular ya que hasta la reforma impuesta por la Ley Federal de Educación todavía seguía enunciándose "Literatura de Europa Meridional" este espacio disciplinar.

Esta tradición, aunque con nombres diferentes, tuvo su incidencia y pervive en la Universidad Nacional del Litoral y en las universidades que emergieron de ella: Rosario y Nordeste. Es por ello que, si bien con renovadas posturas metodológicas y marcos teóricos, el estudio de las literaturas del *Midi* y del septentrión europeo, siguen configurando productivamente moldes disciplinares comparados en el interior de una misma cátedra.⁶

Todos estos antecedentes nos permiten sustentar la hipótesis de que fueron las lecturas que los ideólogos y responsables de las políticas educativas a nivel superior hicieron del ideario romántico y de la tradición romántica francesa de las teorías de Staël y Sismondi, las que incidieron directamente en la configuración de los diseños curriculares para la enseñanza de las literaturas europeas en la formación de profesores de Letras en Argentina. Presencia todavía hoy visible y operante.

Notas

- ¹ Ana Luisa Germana Necker, hija de un banquero y ministro de Luis XVI y casada con el barón de Staël Holstein, embajador de Suecia en Francia. Ferviente defensora de la monarquía y de los reyes, colabora en el fracasado plan de evasión de las Tullerías de Luis XVI y María Antonieta, para, durante el Imperio, asumir una clara postura opositora al creciente despotismo napoleónico.
- ² La frase entre corchetes va señalada por una nota de la misma autora que dice: "Estas comillas indican las frases cuya supresión era exigida por los censores de Paris (Nota de Madame de Staël)" (1947:17).

- ³ En los programas consultados y demás documentos aparece indistintamente en plural o en singular.
- ⁴ La Prof. Galli estima que no todos debieron ser estudiantes sino que dicho número refleja el atractivo que suscitaban las clases magistrales de Oyuela y la segura participación de oyentes extraacadémicos.
- ⁵ Rojas, en su conferencia de 1921 lo reconoce como discípulo suyo de la cátedra de Literatura Argentina y como quien “es hoy mi joven colega en una cátedra análoga...”
- ⁶ En las carreras de Profesorado y Licenciatura en Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad nacional del Litoral, existen dos cátedras que abordan estos espacios disciplinares: “Literatura Francesa e Italiana” y “Literaturas Germánicas”. En la Licenciatura en Letras de la Universidad Nacional de Rosario, existen tres cátedras organizadas según un criterio temporal, con subespacios internos para cada literatura: Literatura Europea I; Literatura Europea II y Literatura Contemporánea. Y en la Universidad del Nordeste existe desde el primer Plan de Estudio (fines de los 50) y cuando todavía dependía de la Universidad Nacional del Litoral, la materia “Literatura Meridional” sin que se hayan producido cambios hasta la fecha.

Bibliografía

- BUJALDON, Lila. *Anuario Argentino de Germanística: Historia de la germanística argentina*, Núm. esp. 1, Buenos Aires, AAG Asociación Argentina de Germanística, 2006.
- GALLI DE ORTEGA, Gloria. “Contributo argentino nel campo dell’italianistica” en (Strappini, Lucia, comp.) *L’italianistica in America Latina*, Guerra Ediz. Perugia, Italia, 2008.
- MITRE, Bartolomé. “Carta Prefacio de la primera edición” en *Rimas*, Buenos Aires, José Cantarell Dart ed, La Cultura Argentina, 1916. Cap. XXXVIII-XXXIX.
- PRO, Diego. *Coriolano Alberini*, Argentina, ed. Valles de los Huarpes, 1960.
- ROJAS, Ricardo. *Facultad de Filosofía y Letras. Documentos del Decanato (1921-1924)*, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1924a.

- . “Discursos” en *Obras de Ricardo Rojas*, T. VI., Buenos Aires, Lib. “La Facultad”, 1924b.
- . (1906) *La restauración nacionalista*, Buenos Aires. Librería La Facultad, 1922, 2° ed.
- SARMIENTO, Domingo F. *Facundo*, Buenos Aires, Losada, 1971.
- STAËL, Mme. De. «De la littérature du nord» en *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Rue de Lille, Paris, Charpentier Libraire Éditeur, 1845. (consultado on line).
- . *De la littérature*, Paris, GF Flammarion, 1991.
- . *Alemania*, Buenos Aires, Austral, 1947.

— Fuentes —————

Programas de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires 1912-1939

¿Qué intenta decirnos Lacan al volverse inentendible?

Agustín González
Alianza Francesa Rosario

Me propongo hacer un recorrido por la retórica lacaniana, intentando sondear lo más íntimo de su estilo como soporte de su enseñanza. A menudo ocurre que se dice ¡Lacan es inentendible! Eso es cierto, pero ¿por qué? Frida Meisner-Blau, en una instantánea del seminario, nos comenta:

“Yo estaba boquiabierta, podía comprender cada palabra, pero no comprendía el más mínimo sentido de la frase. Mis habilidades lingüísticas no estaban puestas a prueba porque Lacan utilizaba palabras simples, de la vida cotidiana. Luego de una hora de escucha y de incompreensión incómoda, frustrante, mis ojos buscaron la salida, para una discreta escapada. En ese instante Lacan alzó el tono, comenzó a hablar más rápido, de manera sofisticada y entonces dejé de comprender incluso el sentido de sus palabras. Pero bruscamente, el sentido apareció y fui tocada hasta la médula por la potente claridad de su demostración, sin ambigüedades.” (Meisner-Blau F. 1993 p. 30)

¿De qué se trata este milagro de la incompreensión? Está claro que frente a la enseñanza de Lacan no nos encontramos con el esfuerzo freudiano de comunicabilidad, de claridad y legalidad científica. Todo lo contrario. Los libros de Freud fueron sobre todo golpes a la moral europea del 1900 y podría decir que se sobrevivieron gracias a esa resistencia. En la enseñanza de Lacan nos encontramos con una resistencia de otra índole, una resistencia intelectual. ¿Por qué? Porque el inconsciente, pese a todo lo que se pueda decir sobre él, es un acontecimiento que le tiene horror al sentido, horror al intelecto, horror a la razón.

La enseñanza de Jacques Lacan puede dividirse de manera simple quizás entre lo escrito y lo oral. No creo que, como afirma Jean Claude Milner, la totalidad de los escritos de Lacan conformen una obra clara. Lacan solía decir a menudo que esos escritos no eran para leer.

Por otro lado, nos encontramos con los Seminarios sometidos a transcripción y establecimiento. Ya aquí hallamos una dificultad, a la que podemos agregar la de la traducción, si no contamos con la edición francesa. Así, se suele hablar de Seminarios establecidos o canónicos y Seminarios no autorizados. El establecimiento de los textos dactilografiados y la decisión de su publicación están a cargo de Jacques Alain Miller, a quien Lacan deja sus derechos.

A mi entender, la enseñanza de Lacan fue profundamente oral. Los seminarios suponían un auditorio en carne y hueso. Su desarrollo, podemos compararlo al de un happening, al decir de Susan Sontag, "ceremonias no muy diferentes de los antiguos ritos místéricos de iniciación, experiencias casi religiosas en las que los dioses están ausentes" (Sontag S. 2008 p. 337). Él es el maestro, sostiene un ateísmo (el ateísmo del inconsciente) pero que a su vez se sostiene en los textos bíblicos, en el shofar hebreo, en la doctrina budista del zen. Se trata de un ateísmo politeísta.

Existe un proyecto estético freudiano inaugurado con el descubrimiento del inconsciente, que con la justa expresión de Umberto Eco podemos decir que se encuentra en el contexto de la redención romántica de lo feo, lo criminal, lo incorrecto, lo nauseabundo, sostenida también en la lujuria de lo feo (el masoquismo, el sadismo, el fetichismo), en el interés sobre los enfermos y los infelices, y lo siniestro encarnado en la figura del doble¹. Una estética que tiene origen en el romanticismo alemán: Freud era ávido lector de Hoffman, Goethe, Mann, Hölderlin y el único reconocimiento que recibe es en 1930 el Premio Goethe de literatura y por otro lado, André Breton lo reconoce padre del movimiento surrealista.

Existe asimismo un proyecto estético del psicoanálisis lacaniano en donde prima la falta, el agujero, el vacío, la mancha, el goteo, la grieta, como en las obras de Jackson Pollock, nuestro Lucio Fontana, Marc Rothko y que encuentra sus orillas en la disonancia de Béla Bartók y Shönberg. Es una estética de la provocación: "No hay relación sexual" (Lacan J. 2006 p. 145), "La mujer no existe" (*Op.cit.* p. 89). Una estética de la confusión: sin lugar a dudas, abrimos cualquier página del Seminario y nos encontramos

con frases desorganizadas: perífrasis, frases parentesiadas e inacabadas, de orden negativo: "lo real es lo que no cesa de no inscribirse" (*Op.cit.* p. 147), pleonasmos, epítetos, disyunciones. Las oraciones están plagadas de parafonías, cacofonías, aliteraciones y homoioteleutos. Fragmentaciones de las frases y ruptura de la construcción oracional (anacoluto y asíndeton). Figuras de enrarecimiento próximas a figuras de extrema claridad lógica: quiasmos ("el nombre del padre es el padre del nombre") (*Op.cit.* p. 83), metalepsis que no van hacia ningún lado, neologismos y anfibologías (dos de los recursos fundamentales de su discurso), arcaísmos, ridículas prosopopeyas, enumeraciones y acumulaciones inéditas y comparaciones absurdas, oximorones, connotaciones y saltos de registro: de la lengua más sofisticada al *slang*, aforismos que él llama irónicamente "lacanismos", innumerables ironías y antítesis, sinestias: "hombres de color mujer y mujeres de color hombre" (*Op.cit.* p. 125), caracterizaciones (La-Señora-me-duele-aquí), aposiciones y un uso abusivo del activo y del pasivo en las formas verbales.

De ahí la empresa imposible de establecer por escrito un texto puramente oral y de los distintos registros que operan: la entonación (del susurro al grito), la velocidad, la ralentización, la pausa, el silencio, elementos de la patética lacaniana, y por otro lado, una dificultad que se impone a la hora de la comprensión. ¿Pero qué es lo que realmente hay que comprender?

Lacan propone una vuelta sobre el fundador del psicoanálisis, pero una vuelta que necesariamente no encaja, una vuelta que no es limpia. En los años sesenta, la crisis del humanismo pone en crisis también el concepto de expresión y de comunicación. En 1959 Raymond Queneau publica *Zazie dans le métro*, y escritores como Michel Leiris, el monumental Georges Perec, Nathalie Sarraute, Boris Vian, Marguerite Duras, Eugene Ionesco, Roland Barthes experimentan las potencialidades del lenguaje, utilizando restricciones y silencios, para explorarlo en su inconmensurabilidad. Así también obra Lacan. Para él, por ejemplo, la interpretación en la clínica no es dar un sentido al sueño, al síntoma, a la vida misma... ni siquiera se tranquiliza dando varios sentidos. La interpretación es el sin sentido. Hay que obrar como los maestros zen, que responden con un ladrido, ya que "no hay nada más cretinizante que el pensamiento con su dale que dale al cascabel del sentido" (Lacan J. 1988

p. 78). Si el psicoanalista interpreta en la dirección del sentido, alimenta el síntoma, lo fija aún más al yo. Lacan, por su parte, propone el juego con el equívoco, el desplazamiento, la metáfora, que operan contra la coagulación del sentido.

Lacan se vuelve inentendible porque encarna la convicción de que todo ser que habla dice más de lo que sabe, no sabe lo que dice, dice otra cosa de lo que dice y habla para no decir nada. Lacan se vuelve inentendible porque marca una diferencia entre lo que es un curso y una enseñanza, en la que el maestro hace surgir en un relámpago lo que es posible captar más allá de los límites del saber. Se vuelve inentendible porque hace de la falta la garantía máxima de la comunicabilidad. Y es por eso que el psicoanálisis no es científico. Si la ciencia busca siempre colmar esa falta, que es al fin de cuentas el soporte de la subjetividad tal como la conocemos, al rechazar la falta, la ciencia rechaza también al sujeto.

Dice Lacan:

“Un día será sometido a estudio el método según el cual procedo en la enseñanza que les doy (...) El día que se busque su principio en los textos que puedan subsistir, que sean transmisibles y todavía se hagan entender, de lo que aquí les apporto, se verá que, en lo esencial, este método no se distingue del objeto abordado.” (Lacan, J. 2006 p. 264)

Y también:

“El lenguaje es aquello que sólo puede avanzar torciéndose y enrollándose, contorsionándose de una manera de la que, después de todo, no puedo negar que aquí doy el ejemplo.” (Lacan, J. 1988 p. 78)

Lacan habla lalangue, es decir aquello que pone a la lengua en situación de exceso, aquello que toca lo real² porque no se agota en efectos simbólicos ni imaginarios de comunicación. Lacan se vuelve inentendible porque ningún ser hablante, después de todo, puede jactarse de dominar los ecos multiplicadores de su propia lengua.

Al decir de Jean Claude Milner, “lalangue es una lengua entre otras, es cualquier lengua, en tanto y en cuanto todas las lenguas son, para algún

ser hablante, una lengua materna" (Milner, J-C. 1998 p. 18). Es lo que funda su inconmensurabilidad. Lalangue es el registro que conduce al equívoco, al plus-de-sentido. Es lo que practica el inconsciente y es en dicho punto que el lingüista toca su deseo.

Lacan nos advierte que desde el punto de vista de la lengua (o de las lenguas) hay locuciones prohibidas en tanto no podrían ser enunciadas, una suerte de Edipo lingüístico. Mientras que lalangue, en tanto que no existe nada que la limite, no puede decirse toda.

Lejos de Freud y su ambición por lograr la aceptación científica del psicoanálisis, de su método clínico y de su objeto, el inconsciente, Lacan declara que el psicoanálisis no depende ya de una exigencia científica sino de la posibilidad de una escritura.

Jacques Adam afirma que los conceptos fundamentales del psicoanálisis pueden ser considerados oulipienses³ en tanto que, a los juegos infinitos y sospechosos del significante, Lacan opone el rigor del algoritmo y la exploración axiomática de las cosas, devolviéndole al inconsciente su privilegio primero de ser arte de la letra. Lo mismo parece decirnos Miller al afirmar que "la doctrina de lalangue es inseparable de la doctrina de los matemas. Mientras que lalangue sólo se sostiene en el malentendido, el matema puede transmitir integralmente, porque está hecho de letras sin significación" (Miller J-A. año pp. 76 y 77)

Así, Lacan escribe en fórmulas matemáticas y aborda el goce femenino por la vía lógica, porque son justamente "cosas" que no pueden inscribirse sino con un *impasse* de la formalización matemática. Escribe con símbolos matemáticos lo que Freud revela con el mito de la horda primitiva o la tragedia de Edipo. Pero finalmente esos matemas son jeroglíficos mudos para el que no los sabe leer. Es necesario para su comentario oral, lalangue y con ella, el equívoco. Y he aquí que el ideal de transmisión lógica se ensucia nuevamente con el misterio del significante.

Freud descubre el inconsciente, lo ubica en las profundidades del alma, y busca dar noticia de él a través de una purificación del lenguaje ordinario y la constitución de una lengua exacta y desembarazada de imperfecciones y ambigüedades. Utiliza metáforas concretas: "el súper yo es el abogado del mundo exterior" (Freud S. 1996 p. 2711) "el ideal del yo es el heredero del complejo de Edipo" (*Op.cit.* p. 2718), analogías entre el psicoanalista y el arqueólogo, por ejemplo y comparaciones bien ilustrativas.

La frase freudiana es organizada y podemos destacar su secuencia progresiva, el orden, la claridad, las ejemplificaciones, el equilibrio, la simetría entre prótasis y apódosis y la continuidad coherente de los enunciados.

Sin embargo, lo que comenzó con el descubrimiento de Freud va mucho más allá de su relato. Lo que descubre Freud es una manera de gozar, es decir, “aquello que en la estructura del sujeto se impone debido al lenguaje y hace que no pueda avanzar hacia sus satisfacciones sino en el lenguaje.” (Le Gaufey, G. 2007 p. 48). Este es el retorno a Freud de Lacan. El lenguaje como aparato de goce. Lejos de los compromisos y los ideales científicos, su estilo no es exterior al objeto del que habla. Se vuelve inentendible porque nos advierte que la tmesis, “la figura del placer” (Barthes, R. 2006 p. 21) siempre meterá la cola en tanto fisura que se produce entre lo que está escrito y lo que no se leerá. A mi entender, allí encontramos una vía para vencer la resistencia intelectual y permitirse ceder al placer de la incomprensión.

Notas

- ¹ Recordemos a Dorian Grey (Wilde, 1890), Dr Jeckill and Mr Hyde (Stevenson 1886), William Wilson (Poe 1839) y La nariz (Gogol 1835).
- ² Lo real no es un término cognitivo, por lo que no debe confundirse con la realidad.
- ³ De *OuLiPo*, *Ouvroir de littérature potentielle*, grupo de escritores y matemáticos que exploraron la técnica de *Littérature à contraintes*, fundado en 1960 por Raymond Queneau y Francois Le Lionnais.

Bibliografía

BARTHES, Roland. *El placer del texto*. Buenos Aires: Siglo veintiuno. 2006. Traductor: Nicolás Rosa.

- FREUD, Sigmund. *El yo y el ello*. En *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996. Traductor: Luis López-Ballesteros y De Torres.
- MILNER, Jean Claude. *El amor de la lengua*. Madrid: Visor, 1998. Traductora: Lydia Vázquez
- MILLER, Jacques Alain. *Matemas I*. Buenos Aires: Manantial, 1987. —Traductores: Diana Rabinovich y otros.
- LACAN, Jacques. “La tercera” *Intervenciones y textos 2*. Buenos Aires: Manantiales, 1988. Traductores: Diana Rabinovich y otros.
- . *El seminario. Libro XX*. Buenos Aires: Paidós, 2006. Traductor: Enric Berenguer
- . *El seminario. Libro XXIII*. Buenos Aires: Paidós, 2006. Traductora Nora A. González
- LE GAUFEY, Guy. *El notodo de Lacan*. Córdoba: Ediciones Literales, 2007. Traductor: Silvio Mattoni
- SONTAG, Susan. “Los happenings: un arte de yuxtaposición radical” *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Sudamericana, 2008. Traductor: Horacio Vázquez Rial
- MEISNER-BLAU, Frida. “Instantané du séminaire” *Magazine littéraire*. Paris. 1993



La otredad (de)velada en Mohammed Ahmed-Zahra y ¿Fatma?

[dos heroínas de Tahar Ben Jelloun]

Marcela Cecilia Martín

Universidad nacional de Córdoba

En este trabajo indagaremos la problemática del secreto en dos obras del escritor francófono magrebino Tahar Ben Jelloun. Nuestro corpus está constituido por dos novelas del autor; a saber: *El Niño de Arena* (1987) y *Con los ojos Bajos* (1992).

Consideramos que se trata de dos obras en las que se plantea a modo de problemática la emergencia y construcción de la subjetividad femenina. De allí proviene la heroicidad de estas protagonistas. Si bien en ambas novelas abunda la polifonía de voces el autor ha construido a la voz femenina como otra voz autorizada y legitimada para hablar, acontecimiento considerable en la literatura árabe dada la inferioridad que el sexo femenino experimenta en dicha cultura. Las protagonistas deberán (de) velar y (re)construir, con respecto a una otredad que establece una política de visibilización, nominación y enunciación, su identidad femenina.

I. La construcción de la subjetividad femenina en relación a la discriminación sexual

Detenernos en el título *El niño de arena* es una buena manera de acceder al ámbito vedado e inconfesable que custodia esta novela. Este niño o este infante —término que quizás sea más apropiado— representa una identidad ambigua y vacilante aún no definida completamente y el complemento que se le atribuye a este sustantivo es significativo ya que el campo semántico que rodea a la palabra arena representa aquello que

se ha construido sin solidez, sin firmeza, sin posibilidad de perdurar en el tiempo debido a que carece de la consistencia necesaria para hacerlo.

Para restituir su propio honor manchado por la fatalidad de haber concebido siete hijas mujeres y ningún varón¹ (motivo que vuelve doblemente vergonzosa la condición de la progenitora ya que no solamente es mujer sino que su vientre no puede concebir hijos varones²), el padre anunciará que "(...) el niño por nacer será un varón incluso si es una niña" (Ben Jelloun 1987: 16), acontecimiento que busca torcer la voluntad de la naturaleza e imponer, sobre ella, su propia voluntad convirtiéndose, de esta manera, en arquitecto y artífice —convirtiendo al niño en morada— de una nueva (seudo) identidad.

Sin embargo, el orden natural que se ha alterado comienza a (de)velarse y rebelarse contra una disposición humana instituida. La primera menstruación comienza a desmoronar esta "arquitectura de la apariencia" (Ben Jelloun 1987: 33) que marca la "resistencia del cuerpo al nombre" (Ben Jelloun 1987: 34).

El discurso que pronuncia Ahmed frente a sus hermanas al momento de asumir sus obligaciones como primogénito cuando su padre fallece³ propone un debate, *ad intra* del texto, entre la descripción que hace el narrador omnisciente del principio de la novela sobre la condición impuesta por la religión a la mujer y la aceptación inútil a la que la mujer se resigna que postula Ahmed. Este pasaje nos permite pensar que si este asentimiento no fuese tal, si la mujer no bajase los ojos, si existiese una minúscula posibilidad de resistencia frente a este orden impuesto por un sistema cultural exclusivo y excluyente, las superioridades e inferioridades sexuales no existirían o por lo menos serían cuestionadas.

Postulamos un pasaje de transición hacia la (re)composición de una nueva y verdadera identidad: "*Simplemente ser es un desafío.*" (Ben Jelloun 1987: 68). (Énfasis nuestro). La maduración del cuerpo va acompañada de una mayor reclusión personal. Requiere la soledad de su habitación para quitar los velos de la apariencia y mirarse en el espejo, objeto frente al cual Ahmed experimenta su propia alteridad: es ella misma y es otro también. Sin embargo, la figura que en el espejo aparece cuestiona la tensión que existe entre su ser y su parecer. Si retomamos el pensamiento ético-filosófico de Bajtín podemos postular que la emergencia y afirmación de uno mismo —yo— solo se logra en relación dialógica con otro debido a

que la alteridad es constitutiva de este yo. Hay un otro —su cuerpo, la imagen que le devuelve el espejo, una anciana, el receptor de sus cartas— siempre en esta historia que le está interrogando sobre su identidad frente a la cual debe responder y hacerse responsable de su respuesta. Sin embargo, su verdadera identidad es un velo que no puede ser descubierto, es el secreto que encierra en sí y para sí la materia de todo aquello que, desde la mirada de su comunidad, constituye aquello que no puede ser enunciado y denunciado y por lo tanto todo aquello que no puede ser visibilizado.

El viaje exterior e interior que emprende significa, como ella dice, volver a nacer. En este sentido, el recorrido que realiza esta heroína es un trayecto geográfico pero es también una nueva manera de recorrer su cuerpo que señala la necesidad de descomponer toda subjetividad falsamente construida para hacerse cargo de su naturaleza y condición femenina que más allá de que ser mujer no sea un privilegio dentro del mundo árabe, poder ser frente a la alteridad es su mayor desafío y su mayor libertad. Ahmed adoptará el nombre Zahra ya que de esa manera ha sido nombrada y visibilizada por primera vez en una experiencia fortuita, como mujer, por los integrantes de un circo ambulante. El carácter heroico de Ahmed-Zahra no proviene de la realización de grandes hazañas sino de la vida excepcional que ha llevado, de la posibilidad de rebelarse contra todo lo que en ella había de artificio falsamente construido y de la responsabilidad asumida de enunciar y volver visible su subjetividad femenina que se va construyendo en un mundo donde ser mujer es un castigo y una condena.

Podemos decir que esta historia va adquiriendo progresivamente el estatuto de leyenda. Hay marcas evidentes de oralidad a lo largo de todo el relato. Es una historia que se transmite de manera oral en la que cada narrador, a semejanza de los trovadores, deposita en la historia de Zahra anécdotas y apreciaciones personales, haciendo de este relato, un relato comunitario y personal en el que todos y cada uno puedan sentirse parte. En este sentido, es significativo que hacia el final de la historia el cuaderno aparezca en blanco, borrado, despojado de todo lo que en él había de palabra escrita, fijada, documentada y monumentalizada porque nos permite postular, por un lado, que cada uno puede narrar su propia historia de Ahmed-Zahra sin prescripciones, sin un documento a seguir y por otro o conjuntamente, que la historia narrada no es una historia para ser escrita

sino que su transmisión debe quedar garantizada de manera oral porque es una historia que se construye y se reconstruye entre todos.

II. La construcción de la subjetividad femenina en relación a la discriminación racial

El prólogo de *Con los ojos bajos* comienza con el acto de la transmisión de un secreto que también es un tesoro que le hace el abuelo a su nieta y la tarea o misión que le queda a esta mujer como mediadora o transmisora de las palabras del anciano ante la elegida última depositaria del secreto aún no nata en el tiempo de la narración⁴. El final del prólogo introduce una nueva temporalidad, un presente narrativo que a la vez que actualiza el tiempo del relato se diferencia del discurso pronunciado anteriormente. Este último párrafo sirve de nexo comunicante entre el episodio narrado anteriormente y la nueva temporalidad ya que la misma voz omnisciente presenta a la misma mujer que ya es anciana esperando a su nieta para hacerle saber a esta niña que, por la voluntad de su tatarabuelo, en sus manos lleva escrito el camino que conduce hacia el tesoro.

Estas dos mujeres comparten el ser depositarias de un tesoro no develado ya que es presentado como secreto y el camino de su develamiento está hermanado al recorrido que debe hacer la protagonista. No existe, salvo en el prólogo y en el epílogo, una voz omnisciente que organice el relato y adelante o enuncie los acontecimientos o reponga ciertas elipsis en la historia. Si bien la novela no está narrada completamente en primera persona porque se introducen distintas voces registradas en distintos formatos es la protagonista quien organiza el relato y quien recupera voces y anécdotas de su pasado personal y familiar. Por ello, el trayecto que realiza esta pastorcita va marcando el recorrido que debe hacer el lector modelo. Postulamos entonces una voluntad de esta conciencia creadora de asemejar sendos trayectos.

A la manera de un espejo resquebrajado, la identidad individual de la pastorcita está atravesada por ciertos regímenes de (in)visibilidad y de enunciabilidad en un juego de claroscuros en el que podríamos cuestionar qué zonas se iluminan y se enuncian para mostrar qué y qué zonas se vuelven tinieblas, se silencian y/o se vuelven dubitativas y con qué

finés o buscando qué efectos dentro de la novela. Sin pretender hacer un análisis único ni unívoco sino proponiendo una apertura del abanico de posibilidades podemos comenzar observando las elecciones que realiza esta conciencia autoral ya que si bien es una literatura que atraviesa el mundo árabe, la novela está narrada en francés. Más aún, hablar de novela al referirnos a la literatura árabe es por lo menos sospechoso ya que como género dentro de esta literatura no tiene demasiada trayectoria, según Ben Jelloun. Este juego de tensiones que atraviesa a la ficción plantea problemáticas de aquello que, desde nuestra mirada occidental, se nos ha dado a conocer como “cultura árabe” pero en un lenguaje y una trama narrativa que no serían propias de ésta; juego que se reproduce en la protagonista. Si tenemos en cuenta, de esta manera, la poca o casi nula trayectoria del género novelesco en la literatura árabe podemos postular alguna lectura sobre la política de nominación utilizada para identificar a nuestra pastorcita. En una conferencia de Ben Jelloun titulada “Ellos y nosotros: nosotros y los otros: Occidente y el Islam” (1996) se cuestiona la escasa existencia de novelas en la cultura árabe y menciona a modo de condición de producción, la (in)visibilidad, la ausencia de reconocimiento que, desde el dispositivo hegemónico, se opera sobre el individuo como sujeto habilitado para poder decir o hacer. Ben Jelloun se pregunta: “¿Por qué la literatura árabe no tiene tradición en la novela?” (Ben Jelloun 1996: 48) Y la explicación que le atribuye es que

“[...] es una sociedad en la que el individuo no existe. Y en la novela, tal y como se inventa en Occidente es el individuo el que habla y su psicología la que se cuenta a sí misma y a lo que la rodea: el individuo y la sociedad en la que vive. Por ello, hoy, lo más esencial para nosotros es que el individuo sobresalga. A partir del momento en que alguien empieza a hablar, empieza a decir cosas que pueden molestar o que pueden oponerse a lo que dice el vecino y, si se le oye, se le escucha, ya se ha ganado la partida.” (*Op. Cit*)

De profundo trasfondo filosófico y político, este pasaje invita a deliberar sobre la posibilidad de restituirle al individuo el estatuto de *sujeto de poder* como punto de partida propicio para iniciar cambios culturales donde la democracia pueda ocupar el centro de la escena en desmedro de

regímenes autoritarios para los que el sujeto no goza de ningún poder de decir-hacer cosas con palabras.

Por lo expuesto anteriormente, podemos postular que la política de nominación escogida para identificar este actor está fuertemente vinculada a la problemática del sujeto y a la restitución su identidad única y singular en el mundo árabe, ya que si bien leemos una novela en la que este personaje es la voz narradora de su propia historia aun cuando no asume su nombre como parte de su identidad, no existe otra voz que la llame por un nombre⁵. Esta tensión que existe en una identidad que es al mismo tiempo mostrada /velada nos permite postular que la (in)existencia de este nombre tiene, dentro de la novela, un profundo sentido universalista ya que ese vacío de identificación nos permite hermanar la historia de esta pastorcita con un destino común del mundo árabe.

El tesoro que lleva escrito operaría trazando una estrecha ligazón de su identidad vinculada a una herencia familiar, por un lado y, por el otro, su identidad vinculada al lugar y etnia de pertenencia. Esta pastorcilla observa su país de origen desde su mirada adolescente y expresa sus sentimientos de rechazo, desarraigo y rebeldía. Para ella, su pueblo es un lugar inhóspito donde en lugar de hierba crecen piedras. Es un lugar donde nada crece, nada se produce ni se reproduce, nada llega debido a que no poseen agua ni electricidad. De manera diametralmente opuesta esta pastorcilla concibe la vida en Francia, en el extranjero: "Para mí, Francia era la escuela, el diccionario, la electricidad, las luces de la ciudad, el color gris de las paredes y, a veces, algunos rostros, el futuro, la libertad, la nieve, Madame Simone, el primer libro que leí; imágenes apretándose unas contra otras" (Ben Jelloun 1992: 78), lo cual reponen cierto sentido de pertenencia por adopción a este lugar que se le presenta como emblema de civilización, educación y progreso en asimétrica relación con su tierra natal. Sin embargo, la persecución y proscripción religiosa que experimenta en Francia, develan una subjetividad que está construyéndose en ella, que la diferencia y la distancia de esta tierra que, a su pesar, no es completamente suya. El lugar en el que se piensa y habita esta niña es el espacio tensionado entre sus mitades que luchan entre sí en su fuero interno porque aunque ella se esfuerce por olvidar su pueblo —aquella "presencia molesta" (Ben Jelloun 1992: 76)— los recuerdos vuelven a su memoria y aunque quisiera pertenecer como hija legítima y natural a

Francia comprende que, desde la mirada del mundo occidental, ella es tan extranjera como el joven asesinado.

En el segundo regreso a su pueblo, veinte años más tarde, su abuela aún la espera para conducirla al lugar del tesoro que, según el legado de su tatarabuelo sería enterrado por otras manos bajo un olivo y estaría a “cuarenta árboles al este de la tumba del santo patrón de nuestra cábila.” (Ben Jelloun 1992: 10). En el diálogo que mantiene con su abuela comenzará a observar a su pueblo de manera diferente. La etapa de su adolescencia ha sido superada y, con la madurez que con la edad alcanza, comienza el recorrido de reconciliación, asimilación y aceptación, *con los ojos bajos* —con todas las connotaciones que este acto implica— de su lugar de origen. Frente a su abuela puede sentirse niña y mujer al mismo tiempo, privilegio que le permite observar el pueblo, su pueblo desde una óptica diferente.⁶ Este encuentro marca el comienzo de otro tiempo; el tiempo de búsqueda de este tesoro ancestral⁷, cúmulo de esperanza para muchos en el pueblo.

Dubitativa y poco creyente en esta historia⁸, la voz de Víctor le revela la identidad del tesoro escondido bajo el pie de la montaña: “Todos pensaban en el oro y la plata. Nadie pensó en algo más valioso, el agua, simplemente el agua. Al cavar se dieron cuenta. Volverán todas las noches hasta que un agua profunda, fría y pura les salpique” (Ben Jelloun 1992: 197-198). De regreso a su Casa en París, expresa su certidumbre de que el tesoro finalmente existe y su deseo de que aquello que encuentren sea agua.

La historia termina con dos cartas que le envía su marido, haciendo una reflexión final a esta historia de los ojos bajos que resignifica en alguna medida toda la narración. “Con los ojos bajos” es, por lo menos para la cultura árabe, pauta de humildad y pudor. Asumir la vida con los ojos bajos significa resignarse y abandonar la ambición de luchar y vencer siempre haciéndose cargo del destino que a cada uno le es otorgado. Existen sentimientos que deben ser vividos con los ojos bajos tales como la introspección o el amor sólido y callado que ella observó durante su vida en la relación de sus padres. Sin embargo, la pastorcita se diferencia de esa manera de mirar perteneciente a su cultura ya que ella necesita levantar la mirada porque no quiere perderse nada, necesita rebelarse contra

sus padres y contra un pueblo para el que la esperanza y la superación no existen.

El relato comienza y termina con dos reflexiones acerca de la manera de mirar y asumir la vida que hermana a las dos mujeres designadas para custodiar el tesoro. De manera que no solo están unidas por un vínculo natural de sangre, ni solo porque las dos han sido escogidas para cumplir un designio familiar sino porque ambas se animaron a levantar la mirada. Justamente esta manera de mirar el mundo y la vida las reconcilia, en parte con la vida porque gracias a ellas dos el pueblo puede renacer, ya que ellas han trazado un camino con la historia y la naturaleza que condujo al pueblo hacia donde estaba el agua, elemento fundamental para la vida del hombre y de la naturaleza, ya que es garantía de fertilidad, cambio, crecimiento y trabajo en y para su pueblo y derecho inalienable de la humanidad sin distinción de raza o sexo.

El recorrido que hemos esbozado sobre estas obras no tiene por objetivo erigirse como único ni unívoco. El tema secreto nos ha permitido cuestionar analíticamente las opciones de este autor-creador donde lo oculto es justamente una veta problemática y multifacética de la cultura magrebina con respecto a una otredad que construye cada novela.

Desde nuestra perspectiva hemos postulado que en sendas obras van formándose y cristalizándose regímenes de visibilidad y enunciabilidad de la alteridad que (des)ocultan o (in)visibilizan ciertos aspectos de una cultura, proceso subjetivo por el cual también hemos postulado la existencia de agentes que están estableciendo qué o quiénes pueden ser mirados /enunciados bajo qué políticas de visibilización y bajo qué políticas de nominación.

A través del proceso creativo realizado por el autor-creador podemos comprender y entender la posición valorativa que adopta el autor-real con respecto a su producto creado o creación. Hemos postulado cierta unicidad en el corpus por la posición que autor-real adopta frente a los problemas de su cultura y sus alteridades dentro (sexo femenino) y fuera (mundo occidental) de ella. Ben Jelloun se define como un escritor comprometido. "Yo siempre lo he sido. De todas formas no tenía otra opción. Un escritor, antes de nada, es un testigo de su época, de su tiempo. Yo me lo he tomado al pie de la letras e intento testimoniar, y para ser testigo no se puede ser neutro." (Ben Jelloun 1996: 33)

Debido a la posición que este intelectual adopta frente a los problemas de su época, testigo de su tiempo y comprometido con el mundo magrebino, hemos postulado que no es solo anecdótica la materia de los secretos en sus obras sino que lo no-dicho y lo oculto constituyen un nudo problemático y significativo que le revelan a un lector modelo otra manera de mirar críticamente el mundo árabe. En ambas hemos podido leer de qué manera la materia de los secretos y la aceptación de la propia identidad guardan estrecha relación con la problemática de los Derechos Universales del Hombre, muchos de los cuales —derecho de acceso al agua como elemento fundamental para la vida del hombre, derecho a la identidad, igualdad de sexos y de razas— se problematizan dentro de estas obras porque cada uno de ellos es indispensable para el desarrollo de la vida humana y no son privativos de Occidente u Oriente. Una última reflexión nos permite pensar en sendas novelas como cronotopo de revelación y revolución no solo artística sino también cultural.

—Notas—

- ¹ Como menciona uno de los narradores, la ausencia de herencia masculina se constituye en motivo de vergüenza pública y social y de grandes pérdidas económicas, según lo establecido por la religión musulmana, ya que cualquier hombre sin heredero es desposeído de sus bienes materiales y las hijas mujeres sólo reciben una parte mínima de la herencia paterna.
- ² “Nuestra vida no ha sido hasta ahora más que una espera estúpida, una recusación verbal de la fatalidad. Nuestra desventura, por no decir nuestra desgracia, no depende de nosotros. Tú eres una mujer de bien, esposa sumisa, obediente, pero, después de la séptima hija, he comprendido que llevas en ti una enfermedad: tu vientre no puede concebir varón [...]” (Ben Jelloun 1987: 16)
- ³ “Inútil es recordaros que soy un hombre de orden y que, si la mujer es, entre nosotros, inferior al hombre, no es porque el Profeta lo haya decidido sino porque ella acepta su suerte. ¡Por tanto, sufrid y vivid en el silencio!” (Ben Jelloun 1987: 47)
- ⁴ “(...) te casarás al segundo año de tu pubertad. Tendrás primero un hijo, luego, dos hijas. Tendrás muchos nietos; entre ellos estará la que con mano afortunada irá a desenterrar el tesoro”. (Ben Jelloun 1992: 10)

- 5 Hemos llamado a esta heroína ¿Fatma? ya que en un pasaje de la novela, la niña está simulando leer una carta que su padre envía del extranjero, lugar donde trabaja, a la familia en la que lee o inventa? la siguiente frase que tendría por objetivo informarse acerca del estado general de los integrantes de su familia: “¿Cómo estás, esposa mía?, ¿y tú, Driss?, ¿y tú, Fatma?(...)” (Ben Jelloun 1992: 22)
- 6 “Frente a la madre de mi madre empezaba a tener certidumbres: esta tierra donde nació es el lugar más bello del mundo. En ningún lado se encuentra tal belleza. Esta tierra yerma, despojada de todo, seca y sin esperanza, estas casas bajas donde la luz se hace violenta y la extensión del guijarral y de los espejismos no han hecho mala a la gente. Su humanidad está en sus miradas, en su corazón discreto, en las arrugas profundas y en la armonía de unos rostros que siempre han vivido aquí y nunca han visto otra cosa más que erguirse al fondo de esas montañas improbables en el horizonte movedizo. Esta belleza es un milagro surgido de la esterilidad de las cosas.” (Ben Jelloun: 1992: 180)
- 7 “Mi madre sí me habló de una historia de un tesoro y de una niña designada por el antepasado para guiar a toda la cábila hasta el lugar donde estaba enterrado. Yo creía que era un cuento que se narra a los niños, un cuento para dar esperanza a la gente del pueblo”. (Ben Jelloun 1992: 184)
- 8 “Me temblaba la mano; cansancio o falta de fe; aunque yo, un poco, sí creía, pero no quería escandalizar a mi abuela y decirle: “No hay tal tesoro, nunca hubo tesoro; es una historia que se parece al hueso que se tira a los perros para que lo mordisqueen” (Ben Jelloun 1992: 183)

Bibliografía

- BEN JELLOUN, Tahar. *El niño de Arena*. Barcelona: Ediciones Península, 1987.
- . *Con los ojos bajos*. Barcelona: Ediciones Península, 1992.
- . “Ellos y nosotros: nosotros y los otros: Occidente y el Islam: Cuarta Conferencia Anual”. Francisco Fernández Ordóñez. Madrid: Casa de América, 1996.
- ARÁN, Pampa Olga. *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Córdoba: Ferreira editor, 2006.
- DELEUZE, Gilles y otros. *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1990.

Imágenes nómadas de la Argentina en las novelas de Daniel Castillo Durante

Mónica Martínez de Arrieta
Universidad Nacional de Córdoba

El autor destaca que la primera acepción de la palabra imagen subraya su capacidad de “re-producir un objeto”, la imagen como reflejo del mundo, concepto que encierra, sin embargo, una paradoja: ella “reclama una “identidad” que no le pertenece” y “lucha por convertirse en algo que no es” (Castillo Durante 2004: 126).

Este escritor migrante, novelista, ensayista y profesor universitario, se pregunta si se puede considerar la “implosión del modelo argentino” como imagen del fracaso de la alteridad en el mundo. Siendo él de origen argentino y siguiendo la opinión de algunos latinoamericanistas, afirma que la Argentina reunía, al menos en teoría, los elementos necesarios para ser un gran país, próspero, integrado a las economías desarrolladas del mundo. A las sucesivas crisis políticas y económicas, originadas por lo que llama “cleptocracia” (de *kleptos*, robo y *kratia*, al servicio del poder) de los gobiernos de turno, se suma lo que él llama un “fracaso estructural ligado a las políticas erróneas de alteridad” (op.cit., 120), debido a la incapacidad de nuestro país para construir espacios donde pudieran integrarse y convivir armónicamente los valores culturales de los inmigrantes con los autóctonos.

Sostiene que en las sociedades actuales, el otro (sujeto, país, cultura...) se presenta como imagen, a menudo espectral, o cliché, y lo que sabemos de él queda “confiscado por la imagen”.

En sus novelas, *La passion des nomades*, 2006, Premio Trillium 2007, y *Un café dans le Sud*, 2007, Premio Radio Canada 2008, imágenes de la Argentina y de los argentinos, tan nómadas como los narradores, atraviesan sin pausa los itinerarios geográficos, mentales y narrativos: de Sur a Norte en la primera ficción, entre Buenos Aires y Montréal, recorrido del

“peregrino sudamericano”; de Norte a Sur en la segunda, de Montréal a Buenos Aires, de la capital a Mar del Plata durante el Proceso, y del frío mar al caliente Tucumán. Entre el sol y la nieve, la realidad y la ficción, el amor y la muerte, el pasado y el presente, las fronteras parecen desdibujarse para construir una pasarela entre Argentina y Canadá.

En la primera novela, Gabriel Olmos se desplazará de Buenos Aires a Montréal cuando reciba la noticia del asesinato de su padre, Juan Carlos, cónsul argentino en esa ciudad del Norte, cuyo cadáver ha aparecido al fondo de un acantilado en las montañas Laurentides, en Québec.

La primera imagen de Buenos Aires es la de una ciudad que “se repona apenas de sus excesos de la víspera” (Castillo Durante, 2006: 10), cuando el narrador, en San Telmo, asqueado por el olor a grasa que emana de la cocina de sus vecinos, que comen mal por falta de dinero, se levanta para ir a un “ministerio decrepito” a leer el informe necrológico enviado por valija diplomática, que se parece mucho a una novela policial, como podría ser la que leemos.

En el segundo texto, Paul Escalante hará el viaje de Montréal a Buenos Aires, tres meses después de haber recibido la noticia de la muerte de su padre a causa de un cáncer. De la nieve del Norte pasará al sol, perseguido “por esta voz que venía del Sur, que doblaba las campanas por un pasado que [...] había puesto años en tratar de comprender” (Castillo Durante, 2007: 17), este “padre-país” argentino, odiado y desamorado, lo llamaba, herido de muerte.

Antes de partir, la Argentina aparece ya en la memoria del narrador a través de sus recuerdos de un verano en Mar del Plata, después del suicidio de su madre, Anna Lambert, una quebequense que nunca pudo adaptarse a la vida en el Sur, porque “no es posible para todos los inmigrantes rehacerse una nueva piel” (op.cit., 21). Lo primero que aparece en esa imagen del pasado es el mar, siempre frío y gris, y la vasta playa en la que pasea su padre, Rafael Escalante, “arrogante y dogmático”, de la mano de Leda, su antigua secretaria cubana, de padre francés y madre andaluza, quien vive su “pasión de nómada”. Una travesura de Paul, casi un niño en esa época, es el pretexto para poner en escena algunas metodologías y prácticas del Proceso Militar, que no está fechado en el texto. Una ridícula y falsa acusación de adulterio llevará a la vecina farmacéutica a una denuncia contra la “Cubana extremista”, supuesta seductora de su marido, un capitán

retirado. Esta anécdota sin importancia y narrada no sin cierto humor, permite, en pocas palabras, una apretada síntesis de lo que sucedía: “No hace falta aclarar que en esos tiempos de represión militar, en contra de todo lo que era de izquierda, acusar a alguien de subversivo en Argentina era la mejor manera de acortar su estadía sobre la tierra” (op.cit., 26). El procedimiento en busca de la amante de su padre, la sensual y seductora cubana, aparentemente muy ajena a lo que sucedía en el país, desnuda no sólo el error sino también la ignorancia, la incivilidad y los lugares comunes utilizados en las expresiones, el autoritarismo y la brutalidad de los policías encargados de apresar a esta “extranjera y cubana”, expresión redundante que revela la supuesta lógica con la que funcionaba la policía argentina. También está presente, parodiada, la de Tucumán, payaseca, corrupta, pobre e inculta, en la imagen de los dos agentes encargados de expulsar a Paul de la casa de la colina: “dos caras cobreadas, el primero picado de viruela y el segundo con bigotes de führer de historieta” (op.cit., 214). La liberación de Leda, la cubana, dos días después, gracias a la intervención de un abogado porteño, muestra la arbitrariedad, la violencia, el atropello de todo derecho, la violación de las detenidas: “Interpreté su manera de caminar como el homenaje inconfesable que los cancerberos de las prisiones argentinas rendían a sus huéspedes de paso” (op.cit., 29). Después del procedimiento nada volvió a ser como antes, ni en el “padrepaís”, ni en la casa de Mar del Plata: alarmas, células fotoeléctricas en la ropa de la cubana, ironía mediante, “para prevenir cualquier intrusión de un cuerpo extranjero”, dan un panorama, aunque sucinto e incompleto, del clima que se vivía, cualquier alarma activada despertaba a los vecinos que pensaban que “los guerrilleros de izquierda habían finalmente logrado tomar el poder” (op.cit., 30). Falsa alarma, a pesar de todo, el patrón había recuperado una cierta sonrisa con el regreso de su amada a la casa, que parecía en orden, con el ritual del mate de la tarde en el patio, prolijamente descrito para los lectores extranjeros que ignoran qué es y cómo se toma esta infusión típicamente argentina, presente en distintos momentos de las dos novelas: cuando Paul llegue a Tucumán, en busca de la herencia dejada por su padre, en la casa de la colina, la joven Poma le servirá “la calabaza”, con bombilla de plata de Potosí, una azucarera de cristal, y la pava al lado, en una bandeja de quebracho (op.cit., 125). El mate esperaba siempre a este Ulises en casa, único refugio posible para

el “viajero llegado del Norte” (op.cit., 155). En *La passion des nomades*, la madre de Gabriel, en su «condo de Recoleta», está tomando mate, «único detalle popular” en ese contexto lujoso; el narrador se encarga de aclarar que es “una bebida estimulante que los argentinos toman a lo largo del día” (op.cit., 17).

Estas son imágenes estereotipadas de la Argentina, en el sentido que Castillo Durante da al concepto, como “idea que uno se hace de...”, (Castillo Durante 1994: 32), el estereotipo se convierte en un “pseudo-referente al cual se refiere la unidad cliché” como procedimiento de lenguaje incorporado al discurso literario. Estas representaciones hegemónicas funcionan según una “mecánica de congelamiento” del Otro, atrapado en la rigidez del estereotipo, para Castillo Durante el texto literario es capaz de quebrarlo, de hacer fracasar las estrategias de representación que buscan la aceptación de imágenes fijas.

En estas novelas, y en el extranjero en general, otra imagen convencional de nuestro país, es la que lo une al tango. El narrador encuentra curioso que esta música, compuesta por “muertos de hambre” acompañe la presentación de la famosa carne argentina en el exterior. Cuando Paul llega a Buenos Aires el chofer del taxi canta “Cambalache” y el narrador agrega que eran “lugares comunes, palabras de tango, clichés que el viajero recibía con alivio. En este país donde todo iba siempre hacia lo peor, Paul encontraba que la muerte de su padre estaba en el orden de las cosas” (Castillo Durante 2007: 55). En Tucumán, en la casa de la colina, el “peregrino sudamericano” canturrea la conocida estrofa de “Adiós muchachos”, mientras espera a su amada en la galería y recuerda haber leído en alguna parte que “el tango había sido inventado para convencer a los argentinos que la felicidad era imposible sobre la tierra” (op.cit., 116). El encuentro entre la durasiana Ana Stein y el cónsul sudamericano, narrado por ella misma en su diario, en primera persona, sucede en ocasión de la presentación de un grupo de músicos argentinos que están de paso por Montréal, el espectáculo se titulaba *Le tango ou la vie*, en alusión a la presencia inevitable de la cultura de origen, incorporada a la de llegada, en una simbiosis sin duda dolorosa pero necesaria e inevitable para los trashumantes que viven este tercer espacio del entre-dos-culturas, porque “ahí donde podemos sentarnos está nuestro lugar”. —“Se puede estar sólo en un lugar a la vez. Pertenece al lugar donde vivimos”, le

dice Vidalina, la guatemalteca que recibe a Paul en Montréal (Castillo Durante 2006: 114-115), confundido por la tensión que siente entre su origen, siempre presente, y el horizonte que abre una nueva cultura a su indomable nomadismo. Sabemos por el diario de Ana que a la salida del espectáculo, Juan Carlos Olmos, el cónsul argentino quien será asesinado por su amante, como más tarde su hijo Gabriel, canta “de cada amor que tuve tengo heridas, heridas que no cierran y sangran todavía...” (op. cit., 53). Estas heridas de las que habla el tango, son también marcas del pasado, de la procedencia del narrador, quien lejos de su entorno cultural y sin poder utilizar los códigos lingüísticos, los rituales o las conductas de los suyos, reproduce estas estampas argentinas, estereotipos que el imaginario social crea y los clichés, esas “máscaras lingüísticas” materializan, guardadas en su memoria, y enriquecidas por el presente y la imaginación. Comprende que “en el extranjero el extranjero es él”, un mutilado que hace frente al presente con una “palabra híbrida, reconstituida”, y siempre obsesionado por el pasado (Castillo Durante 2004: 199). La escritura para estos exilados se convierte en tierra de asilo, mucho más que el país que puede recibirlos, todas las ausencias son entonces materia prima de la empresa escrituraria.

Pero la Argentina no es sólo mate, tango, empanadas, y vino Trapiche de Mendoza, presentes en San Telmo en la exposición de la artista haitiana Marie-Pitié Desracines, (Castillo Durante 2006: 28), cuyo nombre simbólico remite claramente al desarraigo de los migrantes; o las empanadas con queso de los Valles Calchaquíes, acompañadas por vino de Cafayate que sirve Poma en Tucumán. Imágenes del país y del hombre argentinos surcan las dos novelas, de Sur a Norte y viceversa. En uno u otro lugar, la representación es siempre negativa: en *La passion des nomades*, un grupo de industriales de los dos países se reúne en el Château Frontenac, la velada, narrada por Ana Stein, la traductora asesina en su diario, destaca el deplorable manejo del inglés de los argentinos, su falta total de educación y respeto por las normas, su vulgaridad, para concluir el pasaje afirmando que “nuestros monos” terminaron la jornada con las prostitutas de la ciudad baja.

Para destruir el estereotipo que hace de todo argentino en el exterior un “porteño”, Castillo Durante en *Un café en el Sur*, elige Tucumán para hablar de ellos, de su decadencia y su corrupción. Tanto los abogados y

pseudo-comerciantes, encargados de su supuesta herencia, con nombres muy significativos, “Jodosa” y “Albújar”, como los policías que intentan desalojarlo de la casa de la colina, casi al final de la historia, son haraganes, ineptos, ignorantes, adictos al tabaco, el café y el alcohol, propensos a todo tipo de bajezas por dinero, en un país pobre y a la deriva: “Cotillear, fumar y beber café: miseria del hombre argentino bajo el yugo conjunto de la nicotina y la cafeína en una tierra abandonada por los dioses” (Castillo Durante 2007: 97), donde estafar o robar al otro eran parte de la cultura local. Paul, ese “viajero que viene del Norte”, de “un país donde todo debe ser planificado” (op.cit.: 47), y de una ciudad, Montréal, “urbana y apacible”, mide el abismo que lo separa del Sur “volcánico, indescifrable y bárbaro” (op.cit.: 106) donde transcurre su aventura, lejos del Norte que no habría que perder, aunque al final de su historia, no de sus desplazamientos, se pregunte, jugando con las frases hechas y los lugares comunes, si en realidad no debería “perder el Norte para ganar la Cruz del Sur” (op.cit.: 258)

En la memoria de Paul, la miseria material y moral de la Argentina, esa “vagina que expulsa todo lo que no reporta dinero” (Castillo Durante 2006: 65), no es exclusiva de Tucumán, esa provincia que se encuentra “en el fin del mundo” y donde la corrupción de los jueces es legendaria; cuando llega a Buenos Aires, tres meses después de la muerte de su padre, Retiro y sus alrededores son descriptos como lugares sucios, caóticos, poblados de vendedores ambulantes, prostitutas y traficantes, que deambulan entre el olor a grasa de los restaurantes y los negros edificios que sólo lava la lluvia. Por las calles de las dos ciudades circulan mendigos, aunque en Tucumán, además de las manifestaciones callejeras en las que se queman neumáticos, se tiran bombas de estruendo y se tocan bombos y tambores ensordecedores, bajo el gobierno de un ex general, responsable de muchas desapariciones de personas durante la represión militar, éstos hayan sido cargados en camiones y depositados en la frontera con Catamarca, para mejorar la paupérrima imagen de la capital provincial (Castillo Durante 2007: 174). En el recuerdo del verano en Mar del Plata durante la dictadura, el fuerte contraste entre la lujosa mansión de Niño Patiño, donde las empleadas domésticas de países limítrofes se distinguen sólo por el color de los delantales según el servicio al cual están condenadas, y las miserables habitaciones donde son alojadas, hace que a Gabriel le sea difícil

creer que está en el país de nacimiento del “Che” Guevara, “el héroe de la revolución cubana” (Castillo Durante 2006: 40). Estas evocaciones de distintos momentos políticos del país, contribuyen a la construcción de una imagen destructiva de la Argentina, de este modo, probablemente, “el exilio, que es como el láser: ayuda a corregir la miopía” sobre lo propio (Castillo Durante 2006: 60), se presente como la mejor opción para los que piensan, como Ana Stein y Gabriel Olmos, que “los argentinos no viajan “ (...) emigran” (op.cit: 50), aunque abandonen sólo físicamente este “país sin invierno”, por un “bloque de hielo”, clichés que definen a la Argentina y a Canadá, que comparten, sin embargo, un mismo “espacio americano”, ambos marcados por características híbridas debidas a las inmigraciones que buscan el “espejismo de América”, hace años en Buenos Aires, en los últimos años en Montréal.

En *La passion des nomades* Gabriel Olmos, este “arcángel fracasado”, imagina pasarelas entre estas ciudades, y en *Un café dans le Sud*, Paul Escalante, forma parte “de esos francófonos nómades” para quienes el cruce de la frontera entre Québec y Ontario, de Montréal a Ottawa, por razones de trabajo, es habitual. Pero insiste en que la convivencia es armoniosa en el país del Norte, a pesar de las diferencias lingüísticas y culturales que alberga, mientras que en Argentina “las fronteras no hacían más que agudizar los odios entre los unos y los otros. En lugar de servir de puentes interculturales, ahondaban las identidades, las hacían incompatibles unas con otras. Conflicto más que lugar de pasaje (...)” (op.cit. : 118) .

Las novelas de Castillo Durante ponen en escena algunos de los desafíos del multiculturalismo provocado por los exilios y los desplazamientos, y la dolorosa búsqueda de un espacio de convergencia que permita a los migrantes una asociación entre lo propio y lo otro. El autor considera que la Argentina no logró nunca crear este espacio de integración armónica de los valores de los inmigrantes y los de las burguesías locales de origen español, por eso sus narradores señalan las diferencias entre el Norte adoptado y el Sur abandonado.

Las imágenes de la Argentina persiguen a los viajeros adonde vayan, las llevan en la memoria y el corazón, como la roca de Sísifo, y ese “padrepaís” que han dejado, es un lastre a la hora de sobrevivir en la cultura del otro, por eso quizás, haya que destruirlo, matarlo, como a los hombres

infiel, padre e hijo, que una mujer, cuyo nombre empieza con la misma letra que Argentina, asesina.

La escritura es para el autor una forma de “construir nuevos puentes sobre la nada que lo rodea” (Castillo Durante 2004: 198), y para hacer frente al presente del exilio, la palabra migrante le permite “hablar siempre, hasta el infinito, del objeto perdido” (op.cit.: 200).

¿De la Argentina perdida?

Bibliografía

CASTILLO DURANTE, Daniel: *La passion des nomades*. Montréal. XYZ Éditeur. Romanichels. 2006.

_____ *Un café dans le Sud*. Montréal. XYZ Éditeur. Romanichels. 2007.

_____ *Du stéréotype à la littérature*. Montréal. XYZ Éditeur. 1994.

_____ *Les dépouilles de l'altérité*. Montreal XYZ Éditeur. 2004.

Relatos de mercado en Francia: Houellebecq y Beigbeder

Cristian Molina

Universidad Nacional de Rosario

Universidad de San Andrés

I. Relatos de mercado en Francia

En Junio de 2008, asistí a la proyección de la película *La Question Humaine*, de Nicolas Klotz, en el cine de Paseo del Siglo de Rosario. El azar suele obrar, a veces, de modos caprichosos, incluso en un recreo a una jornada de trabajo. Quería ir al cine y parar, de una vez, la red de pensamientos teóricos que había estado tramando durante toda la tarde. Pero no fue así. Porque allí, en esa sala de cine, asistí no sólo a la proyección de un film, sino, fundamentalmente, a la reformulación de un proyecto de investigación sobre literatura y mercado que venía trabajando desde 2007. *La Question humaine* desarrollaba el argumento de Simon, un psicólogo devenido jefe de personal en una empresa. En ese mundo, el arte de la música quedaba reducido a una forma de terapia mediante la cual los trabajadores de la empresa encontraban un canal de expresión que les garantizaba la descarga del stress y, de este modo, lograban mayor eficiencia en su trabajo. Este hecho, de alguna manera que ignoro, anudó la película de Klotz a mi proyecto. Comprendí que la película era un *relato de mercado* y, así, esta categoría central en el proyecto adquirió un nuevo matiz. Tuve que pensarla como una narración cuyos protagonistas mantienen relaciones con el mercado de los bienes simbólicos¹ en general, no sólo con el mercado editorial —tal y como creía en un principio—, y que lo hacían, ya sea en la posición de productores (artistas), consumidores (lectores – espectadores – público) o de agentes intermediarios (traductores, editores, libreros, mecenas, directores de arte, empresarios, etc.). De este modo, debido al espacio de acción de sus protagonistas, los relatos de mercado hacen evidente la dualidad económica-simbólica que constituye ese mercado, de acuerdo con Bourdieu, posibilitando entrever

operaciones y posiciones de los escritores-artistas ante/en él. Por otro lado, la película de Klotz había hecho evidente que ese objeto artificial que se había transformado en el eje de mi investigación, no se circunscribía sólo a la literatura latinoamericana y argentina, como había creído en un primer momento, sino que aparecía en otras literaturas del mundo. Y digo literaturas porque la película de Klotz estaba desarrollada a partir de un libro del escritor François Emmanuel (2000) con el mismo nombre. Toda esta situación potenció aún más la duda: ¿Si había más relatos en el presente, en otras literaturas, y éstos venían a cuestionar las relaciones entre literatura o arte y mercado/s a nivel mundial? Me pasé los próximos meses consultando solapas y buscadores virtuales y, en ese tránsito, hasta el día de hoy no termino de leer los relatos de mercado de diferentes lugares del globo.

De este modo, se hizo evidente que, por lo menos desde fines de los '80 hasta el presente, se ha producido una diseminación y proliferación de relatos de mercado en la literatura mundial², coincidiendo con un período histórico en el cual los patrones económicos del mercado financiero se impusieron como normas reguladoras de las condiciones políticas, sociales y vitales, dentro del marco de la globalización neoliberal y occidental³. Por este motivo, también los marcos dentro de los cuales se movían los circuitos literarios se vieron afectados debido a una transformación de los mercados editoriales que tendieron a la concentración por parte de Grandes Grupos y que hicieron valer y a veces impusieron, de modo absoluto, los criterios económicos sobre los simbólicos como modos de organizar y de regularlos⁴. Ese conjunto de fenómenos se encontraron, de alguna manera, anudados en correlaciones dentro de un mismo período y fueron los *relatos de mercado* en diferentes contextos y dentro de propuestas estéticas también distintas los que permitieron leer las operaciones y los modos en que la literatura se relacionó con el mercado durante el mismo. Efectivamente, porque los relatos de mercado, al tiempo que guardaron relaciones comunes, divergieron en los modos particulares en que cada autor resolvió la tensión y/o la convergencia entre mercado y literatura, no sólo desde el plano de la trama, sino eclipsando la distancia entre realidad y discurso, desde su propia poética o desde la puesta en circulación de su producción en el mercado de los bienes simbólicos. Los casos de Michel Houellebecq y de Frédéric Beigbeder resultaron, así, significativos,

no porque eran los únicos relatos de mercado en Francia—de hecho, no lo son—, sino porque puestos en relación con los de otras literaturas mostraron una cualidad diferencial que me propongo analizar aquí.

II. Ser artistas en los relatos de mercado de Houellebecq y de Beigbeder

En *La Possibilité d'une île*, de Houellebecq, el protagonista se presenta triplicado a partir de los tres relatos que estructuran la narración y que corresponden a Daniel 1, Daniel 24 y Daniel 25. Mientras el primero transcurre en el presente, los otros se escriben en un futuro no muy lejano y corresponden al relato de vida de los neo-humanos o clones de Daniel 1. De este modo, la narración resulta un relevo de relatos biográficos que hacen de la escritura y de la lectura los modos centrales por medio de los cuales la neo-humanidad se organiza y se desarrolla. Ahora bien, resulta cabal, a los objetos de este análisis, el rol que Daniel 1 tiene en el texto, sobre todo porque se trata de un personaje que, vinculado al mundo del espectáculo como humorista, hace fortuna e ingresa al mercado de los bienes simbólicos como Director de cine kistch, mezcla de catástrofe y de porno, para terminar convertido en el fundador del proyecto de escritura testimonial de la secta de los elohimitas que es, finalmente, la religión que se impone en el mundo capitalista y que destruye a la humanidad para dar un salto evolutivo hacia una nueva especie mediante la clonación. De este modo, la estrella y el artista conviven en un mismo personaje y esa combinación permite la supervivencia y la práctica del arte y de la escritura. Houellebecq compone un "*balzaquiano médium light*" en referencia directa a *La comedia humana* de Balzac con un personaje que es el bufón de la sociedad del presente; pero sobre todo mediante la elaboración de una tipología de lo que implica ser artista en el mundo contemporáneo: Daniel 1 es un personaje del espectáculo devenido artista de cine y de la escritura gracias a la popularidad y el éxito logrado en los canales masivos de difusión dentro de los que el cine también entra. Ahora bien, esa popularidad como bufón y luego como director de cine, se logra gracias a un uso deliberado de la abyección y de la provocación con números xenofóbicos o pornográficos, puesto que captan audiencia y, por lo tanto,

generan rentas. Tales condiciones podrían parecer secundarias y accesorias si se las leyera sólo desde el plano de la representación; pero cuando se advierte los modos particulares en que *La possibilité* fue pensada y lanzada al mercado, así como la manera en que Houellebecq se posiciona en el campo artístico a partir de esto, el asunto revela toda su importancia. En septiembre de 2006, apenas unos días después del lanzamiento de *La possibilité*, la Revista *Lire* lanza una *enquête* sobre el libro titulada: “Le mystère Houellebecq”. De la lectura de ese número, se nos presentan tres cuestiones cabales: 1- que la aparición del libro ha estado sometida a una fuerte operación de mercado y mediática por la cual los agentes literarios se encargaron de que el manuscrito llegase sólo a aquellos lectores y medios que pudieran hablar bien de la obra (Pihillips Sollers, entre ellos), para que ya fuese tenida en cuenta para el premio Goncourt, 2- que el contrato que Houellebecq firma con Flamarion para la escritura y publicación de la novela dos años antes contempla la filmación de una película dirigida por el propio Houellebecq y 3- que se ha realizado una transferencia de Fayard a Flamarion del mismo Houellebecq mediante un contrato por 1,3 millones de euros; lo cual da cuenta, para la revista, de una futbolización del mercado artístico. De estas condiciones, se pueden leer los usos que Houellebecq realiza de los canales masivos para construir una imagen exitista mediante el sistema de premios literarios y las sumas de dinero que produce un paralelismo con los millonarios contratos del fútbol profesional; pero esta vez el jugador juega en la literatura. Y este es uno de los puntos de interferencia en que realidad y ficción en el relato de mercado de Houellebecq se cruzan, puesto que, al igual que su “balzaquiano médium light”, Houellebecq posiciona desde los medios masivos un éxito literario. Sin embargo, esa interferencia se agudiza, en tanto y en cuanto, el escándalo mediático montado por lo agentes, se complementa con el ataque islamófobo que el autor realiza en *Lire*, en 2005, y con la firma de un contrato en el que, antes de ser escrita, *La possibilité* contempla ser transformada en película bajo la dirección de Houellebecq. Se trata de una interferencia con el plano de la representación garantizada por los signos de una inversión; en efecto, el artista Houellebecq reproduce el camino inverso al de Daniel 1: de escritor pasa a director y, gracias a esas dos actividades, se garantiza un éxito mediático⁵ a través del escándalo en los medios masivos del espectáculo (son numerosas las

entrevistas televisivas en que Houellebecq aparece durante y a partir de la publicación de *La possibilité* o en la realización de su película), mientras que Daniel 1 comienza como bufón cómico y mediático y, así, pasa al cine y a la literatura en grados sucesivos gracias a la popularidad. El Houellebecq artista debe, al contrario, desde la escritura, salir a la conquista de un público mediante el escándalo, la bufonada mediática, la xenofobia y la transformación de su texto en un lenguaje audiovisual masivo. Lo cual da cuenta de cómo el proyecto literario no se desentiende en absoluto de esa operación de mercado con la cual garantiza la supervivencia. De este modo, los dos bufones balzaquianos construyen una misma imagen: la del artista y sus complejas relaciones con el mercado masivo de difusión que hace un uso de la abyección y del escándalo para posicionar su producción y garantizarse el éxito.

En *99 F*, de F. Beigbeder, el personaje principal, Octave, es un publicitario, un agente intermediario del mercado económico; pero también un productor de bienes simbólicos. Esa condición dual es la que durante el desarrollo del texto problematiza su labor. En un artículo de Michel Houellebecq, aparecido en *Le Nouvel Observateur*, del 31 de agosto de 2000 a propósito de *99 F*, éste asegura que:

“Los creativos de las agencias de publicidad, esta es una de las evidencias que resultan del libro, se desprecian a sí mismos; son conscientes de hacer mierda y de no ser más que creativos. Lo que ellos amarían es ser creadores (escribir verdaderamente libros, realizar verdaderamente películas o bien pintar, etc.)” (2000, p. 1)

Houellebecq lee en *99 F* la tensión que hace evidente el narrador y protagonista Octave entre ser un creativo al servicio del mercado o un creador que intenta, en vano, modificar las condiciones de producción de ese bien simbólico, revolucionar la publicidad con un producto de calidad que produzca un cambio en los consumidores y no una simple adhesión a criterios consumistas. Sin embargo, esa intención es también correlativa de la ganancia económica que pretende alcanzar con el trabajo artístico Octave, quien, en el íncipit nos anticipa que: “estoy escribiendo este libro para ser despedido. Si renunciara, no sería indemnizado (Beigbeder, 2002, p. 13)”. De este modo, también el propósito del narrador protagonista no

es otro que el de producir un efecto en el mercado laboral: generar una ganancia económica, además de la simbólica, que supone dejar de trabajar en relación de dependencia en una multinacional. Entonces, además de hacerse evidente el propósito de producir literatura para generar un rédito económico, se percibe que la ganancia simbólica de poder dedicarse a la tarea de creador está, así, retardada por la económica y supeditada a ella. No basta simplemente con renunciar a la agencia y dedicarse a escribir, sino también garantizarse las condiciones económicas para poder hacerlo. La libertad artística está relacionada a la económica. En esta dirección, Houellebecq también lee la propia condición de Beigbeder en el momento de escritura del libro, que es análoga a la de su narrador personaje. En efecto, Beigbeder trabajó como redactor y conceptualizador en *Young and Rubicam*, una de las empresas publicitarias francesas más importantes a nivel mundial. A poco de publicar *99 F* fue despedido y sometido a un proceso judicial por calumnias e injurias, debido al uso de las marcas publicitarias centrales de la compañía y de los personajes de la misma como materia de su ficción. El punto de interferencia entre narrador protagonista y autor es aquí máximo, uno consigue el objetivo que el otro se propone en el plano de la ficción. Aunque los modos por los cuales logra el éxito Beigbeder, no tienen que ver con el cobro de la indemnización, sino con el empleo del escándalo que el libro implica en sí mismo como mecanismo de promoción y de ventas. En efecto, bajo estas circunstancias, *99 F* no sólo se transformó en el libro más citado por todos los publicistas, sino que, apenas sale al mercado vende 400 mil ejemplares y Beigbeder se vuelve editor de Flamarión, la misma editorial en la que trabaja Houellebecq. Pero también en 2006 filma la película *99 francs* y comienza a poseer su propio programa de televisión sobre literatura y una columna donde publica semanalmente crónicas en *Lire*. Vemos, así, como en Houellebecq, otra vez el salto de la escritura a los canales masivos, como si la publicación y el éxito de un libro conllevaran en estos dos escritores del contexto francés, su visibilidad y reconocimiento mediático.

Esta nueva condición del artista de la literatura que las operaciones de Beigbeder y de Houellebecq ponen en evidencia, encuentra dos explicaciones que se subrogan y que son complementarias. Una contextual; la otra, literaria. La primera se comprende por lo que François Benhamou sostiene en *L'économie culturelle* respecto del mercado editorial francés.

Allí, Benhamou observa cómo en el período que va del '90 al año 2005, las editoriales francesas tradicionales pasaron a formar parte de grupos económicos vinculados al entretenimiento o a la industria cultural. De modo que esas editoriales quedaron subsumidas dentro de los mismos monopolios financieros de algunos periódicos, productoras de cine o discográficas. Sospecho que el impacto de esta nueva configuración del espacio editorial francés ha producido nuevas modalidades de promoción y de consagración literarias. Si observamos los principales magazines de libros o de revistas culturales, notaremos cómo en unas cobran mayor o menor protagonismo unos autores u otros a través de una apuesta de edición en donde la imagen y la palabra adquiere la misma diagramación que una revista del espectáculo. En el caso de *Lire*, por ejemplo, la visibilidad de Beigbeder es notoria, como la de Houellebecq en *Le nouvel observateur* y en *Le magazine des livres*, la apuesta por la figura del autor en la portada, así como las notas tienden a una farandulización del campo. Pero además, que los dos libros que analizamos hayan sido con posterioridad llevados al cine también señala hasta qué punto las apuestas del mercado impactan en los modos de producción y de circulación de la literatura. El caso de Houellebecq es extremo: antes de escribir el libro, el contrato con Flamarion establecía ya la filmación de la película. Preguntarse hasta qué punto el proyecto de filmar y dirigir la misma novela en formato cinematográfico impactaron en los modos particulares en que la novela fue escrita puede resultar pertinente; pero lo más interesante, insisto, es esta manera de trabajo de escritor-estrella de cine o del espectáculo que tanto uno como el otro ensayan en medio de un mercado que monopoliza las producciones culturales y, al parecer, tiende a cruzar o intercambiar sus fronteras.

La otra respuesta que podemos encontrar en los textos mismos tiene que ver con un proyecto deliberado de escritura que tiende a la provocación y al escándalo como modos de hacer literatura y de lograr que circule. En este sentido, la figura literaria a la que apelan ambos autores, y no de manera desinteresada, es la de Charles Baudelaire. La centralidad otorgada a Baudelaire no es un dato menor y, menos aún, en función del objeto que aquí nos compete. En *La possibilité*, Daniel 1 asegura:

“Revisé el conjunto de mi carrera, sobre todo cinematográfica. (...) Racismo, pedofilia, canibalismo, parricidio, tortura y barbarie: en menos de una década, había escogido la flor y nata de la casi totalidad de los mercados rentables. De todas formas era curioso, me dije una vez más, que a los medios cinematográficos les hubiera parecido tan novedosa la alianza entre la maldad y la risa; en la profesión no debían de leer mucho a Baudelaire.” (Houellebecq, 2006, p. 143)

Y el narrador de *99 francs* agregará:

“Pero yo tenía otros caminos de reserva: propuse un pastiche de *Las panteras* con tres mujeres bonitas que saltan apuntando revólveres a la cámara en el clímax de una música de los años '70; ellas apresan malechores recitando poemas de Baudelaire (tomas de lucha, golpes de kung fu, revolcadas y, además y como si fuera poco, con piroetas); una de ellas mira entonces la objetiva y apenas tuerce el brazo de un pobre gángaster que gime de dolor exclama: —No podríamos haber realizado este arresto sin Maigrelette 0%, sabor a frutas. Para estar en forma física y mental.” (Beigbeder, p. 33)

En ambos casos se trata de un uso de Baudelaire desde lo estético y desde lo comercial y, en el caso de Houellebecq, bajo la clara conciencia de que en el mundo de la industria cultural cinematográfica la combinación de la risa y del mal es un mercado rentable. Baudelaire es, así, el modelo de un proyecto estético que se realiza en el presente: el éxito por medio del escándalo, de la abyección y del malditismo, ingredientes que no cesan de estar presentes en las obras de Beigbeder y de Houellebecq⁶ y que fueron también, a pesar Baudelaire, uno de los elementos que agotaron las ediciones de *Les fleurs du mal* en la segunda mitad del S. XIX. Houellebecq y Beigbeder toman esto de Baudelaire como propuesta estética y como mecanismos para garantizar la difusión de sus obras y elaboran, de este modo, una poética que se hace cargo de la dualidad económica-simbólica que organiza el mercado de los bienes simbólicos. Es un uso deliberado de un modelo del pasado que responde a convicciones estéticas sobre lo que es la literatura; pero también a cómo debe venderse, habilitado ahora por la configuración particular de un contexto económico y cultural.

La pregunta que cabe realizarse es la legitimidad de la provocación y del escándalo en un mundo donde son procesos hegemónicos dentro del mercado y, por lo mismo, hasta qué punto no coloca a las producciones de Beigbeder y de Houellebecq dentro del bestsellerismo; aunque, esto hay que reconocerlo, con una calidad literaria y un proyecto estético que están más allá de los límites chatos y estereotipados del Best seller.

Notas

- 1 Véase: Bourdieu, Pierre (1984). "The market of symbolics goods" en *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Columbia University Press.
- 2 La categoría de "literatura mundial" retoma las propuestas de Franco Moretti y de Pascale Casanova en torno de los estudios comparatistas en una reformulación de las propuestas para un abordaje mundial de la literatura que puede rastrearse desde Goethe, pasando por Marx, entre otros. Véase: Moretti, Franco (2003). *Atlas do romance europeu 1800-1900*, São Paulo, Boitempo - Moretti, Franco (2005). *A literatura vista de longe*, Porto Alegre, Arquipélago - Casanova, Pascale (2001). *La república mundial de las letras*, Barcelona, Anagrama.
- 3 El fenómeno de la globalización se caracteriza por la imposición de un patrón económico como regulador de las sociedades a través del Mercado financiero; de modo tal que algunos han comprendido el proceso como la consolidación de una "sociedad de mercado" (Rosanvallon, Pierre (2006). *El capitalismo utópico*. Buenos Aires. Nueva Visión) o de "vidas de consumo" (Bauman, Zygmunt (2006). *Vidas de consumo*, Buenos Aires, Paidós, Traducción de Albino Santos Mosquena) o de "ciudadanos consumidores" (García Canclini, Néstor (1995). *Consumidores y ciudadanos, México*, Grijalbo,). Chesnais propone considerar el proceso como un régimen de acumulación financiera y mundialización (Véase: Chesnais, François (Comp) (2003), *Uma nova fase do capitalismo?*, São Paulo, Xamã, pp. 43-70.) En *Lectores, espectadores e internautas*, García Canclini (2008) define la globalización de la siguiente manera: "Cualquier libro sobre la globalización es un moderado ejercicio de megalomanía (p. 72)." La cita que toma de Appaduri, se presenta como excesiva en cuanto a la desconfianza que genera el término; pero resulta de este modo significativa, porque pone el acento en el carácter conceptual del fenómeno como una manía delirante del contexto. En una compilación realizada por Emma Mejía y David Roll, *Humanizar la globalización*, aparecen diversas reflexiones de los principales exponentes de la política y de la economía del mundo sobre el

fenómeno. Si algo queda claro de las intervenciones, entre las que se destacan las de Mikhaïl Gorbatchov y la de Ricardo Petrella, es de la complejidad y de la disparidad que supone el concepto. Se trata, antes que nada, de una construcción y de un proyecto que se va imponiendo y delineando en el presente sobre el conjunto planetario. Al respecto, Jorge Semprún sostiene: "Voy a exponer una reflexión breve sobre un tema concreto. El tema de la amnesia que padece mucha gente que cree, o que parece creer, que la mundialización es un proceso, una especie de cataclismo, que caracteriza el momento actual. Quienquiera que haya sido el inventor del término, quienquiera que sean los especialistas de su divulgación, o los filósofos neoliberales, lo cierto es que se trata de un término y un cataclismo recientes (Véase: Semprún, Jorge en Mejía, Emma-Roll, David (1999). *Humanizar la globalización*, Cerec, Bogotá, , p. 59)". También, Reinaldo Laddaga se pregunta y responde: "¿Pero qué es la globalización? Para decirlo brevemente: es un conjunto de procesos que convergen a partir de ese momento de inflexión terminal que es la primera mitad de la década de 1970. Un conjunto de procesos de conexión y desconexión que desbordan y descomponen las formas de vida que habían sido garantizadas, aceptadas, promovidas por lo que Étienne Balibar llama los "Estados nacionales-sociales", que se habían vuelto la forma normal en esa Europa y América durante la parte media del siglo pasado(...)" Así, "las poblaciones que se solían llevar sus vidas separadas, las llevan ahora en común. (Laddaga, Reinaldo (2006). *Estética de La emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 49-51)."

- ⁴ Véase, entre otros: Bordieu, Pierre, *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, Eudeba, 1999 y Benhamou, Françoise, *L'économie de la cultura*, Paris, La Découverte, 2004.
- ⁵ En *Le Nouvel Observateur* aparecen desde fines de los noventa hasta la actualidad 361 artículos en donde Houellebecq es nombrado. Hay tres líneas en las que el periódico insiste: a- Los complots para dejar afuera del premio Goncourt a Houellebecq con el libro *Plataforma*, debido a sus problemas legales con representantes del mundo islámico por sus declaraciones islamófobas en *Lire* de 2001, con sus correspondientes logros de venta y premios gracias a *La possibilité*—el Goncourt entre ellos—, b- Los escándalos y transferencias con las editoriales y c-nuevamente, el cuestionamiento del valor de *La possibilité* debido a la fuerte operación mediática y de mercado a la que fue sometida su aparición.
- ⁶ En el caso de Beigbeder la permanente alusión a la cultura del presente como una del tedio, a la que trata de ocultar mediante el maquillaje del entretenimiento, remite también directamente a Baudelaire.

Bibliografía

Primaria

BEIGBEDER, Frédéric, *14,99 euros*, Paris: Grasset, 2001. Traducciones propias.
29,99 reales, Rio de Janeiro: Record, 2003.

HOUELLEBECQ, Michel, *La possibilité d'une île*, Paris: Le livre de Poche, 2007.
La posibilidad de una isla, Alfaguara, Barcelona: Alfaguara, 2006. En el cuerpo del texto, uso esta traducción.

Secundaria

BAUMAN, Zygmunt, *Vidas de consumo*, Paidós: Buenos Aires, Traducción de Albino Santos Mosquena, 2006.

BENHAMOU, Françoise, *L'économie de la culture*, Paris: La Découverte, 2004.

BORDIEU, Pierre, *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires: Eudeba, 1999.

CASANOVA, Pascale, *La república mundial de las letras*, Barcelona: Anagrama, 2001.

CHESNAIS, François (Comp), *Uma nova fase do capitalismo?*, São Paulo: Xamã, 2003.

FRANCO, *A literatura vista de longe*, Porto Alegre: Arquipélago, 2005.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Consumidores y ciudadanos*, México: Grijalbo, 1995.
Lectores, espectadores e internautas, Gedisa: España, 2008.

LADDAGA, Reinaldo, *Estética de La emergencia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu 1800-1900*, São Paulo: Boitempo - Moretti, 2003.

ROSANVALLON, Pierre, *El capitalismo utópico*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2006.

SEMPRÚM, Jorge en Mejía, Emma-Roll, David, *Humanizar la globalización*, Bogotá: Cerec, 1999.

Entrevistas y artículos de divulgación

[Frédéric Beigbeder]

BEIGBEDER, Frédéric, "L'éreintement de mon dernier livre" en *Lire*, abril de 2005.

"Vive Nourissier" en *Lire*, abril de 2009.

"Parisornication" en *Lire*, marzo de 2009.

"Les critiques apothicaires" en *Lire*, febrero de 2009.

"Comment je ne me suis pas disputé (ma vie littéraire)" en *Lire*, enero de 2009.

"La crise Littéraire" en *Lire*, novembre de 2008.

"Les écrivains recommencent à boire" en *Lire*, octobre de 2008.

"Saint-Tropez et la littérature" en *Lire*, septembre de 2008.

"La possibilité d'un film" en *Lire*, junio de 2008.

"Bon, alors, elle vient cette émission littéraire?" en *Lire*, mayo de 2008.

"Le livre est mort, vive le livre?" en *Lire*, abril de 2008.

"Nostalgie de la Prohibition" en *Lire*, marzo de 2008.

"Le Mailer d'entre nous" en *Lire*, diciembre de 2007.

LORCA, Alexie, "99 francs" en *Lire*, septiembre del 2000.

[Michel Houellebecq]

A.A.V.V., "Le Mystère Houellebecq". Número especial de *Lire*, septiembre de 2005.

BUSNEL, François, "La possibilité du nul" en *Lire*, septiembre de 2005.

CORMARY, Pierre, "Le monde comme volonté et comme représentation" en *Le Magazine des livres*, n°13, décembre 2008/janvier 2009. También disponible en <http://www.magazine deslivres.com/page7/page9/page9.html>

LEMUS, Rafael, "La posibilidad de una isla, de Michel Houellebecq" en *Letras Libres*, México, febrero de 2006. Disponible en <http://www.letraslibres.com/index.php?art=11058>.

MESSADIÉ, Gerald, "Où vont les produits culturels?" en *Le magazine des Livres*, marzo de 2009.

"Frères et fils" en *Lire*, novembre 2008. La correspondance entre Bernard-Henri Lévy et Michel Houellebecq a tourné court.

"Houellebecq, ¿'boom' o 'bluff'?" en *El mundo*. Cultura. Jueves, 8 de septiembre de 2005. Año XVII. Número: 5.749.

"Littérature. Le prix Interallié 2005 a été attribué à Michel Houellebecq pour 'La possibilité d'une île'" en NOUVELOBS.COM, 18.11.2005.

"Les représentants de la communauté musulmane de France annoncent avoir fait citer l'écrivain devant un tribunal correctionnel le 5 février prochain" en NOUVELOBS.COM, 26.12.2001

"L'écrivain affirme sur son blog qu'il va quitter les éditions Fayard et rompre tout lien avec le groupe Lagardère. Ce dernier estime qu'il doit s'agir d'un "malentendu".", NOUVELOBS.COM, 16.08.2006.

“L'écrivain Michel Houellebecq a été nommé prêtre honoraire du mouvement raëlien en hommage à son dernier livre “La possibilité d'une île” en NOUVELOBS.COM, 19.10.2005

“Le roman de Michel Houellebecq, “La possibilité d'une île”, n'est plus en lice pour le prix Renaudot, attribué le 3 novembre prochain.” en NOUVELOBS.COM, 29.09.2005

“Les membres de Raël, la secte dont s'inspire le romancier dans son dernier ouvrage, “clament leur satisfaction de voir un intellectuel (...) reconnaître les qualités exceptionnelles” de la secte.” en NOUVELOBS.COM, 31.08.2005

“Roman. Après deux années hors du “monde des humains”, Michel Houellebecq présente dans le *Nouvel Observateur* son dernier ouvrage: “La possibilité d'une île”. Celui qui se qualifie de “prophète amateur” décrit une secte triomphante semblable à celle des raëliens.” en NOUVELOBS.COM, 29.08.2005.

“Dans *Le Monde* de dimanche-lundi, l'auteur déclare que le propos de son prochain roman “La possibilité d'une île”, sur un monde peuplé de “néo-humains”, clones d'êtres humains, n'est pas illusoire.” en NOUVELOBS.COM, 21.08.2005.

“Rentrée littéraire. La polémique enfle sur “La possibilité d'une île”, le dernier roman de Michel Houellebecq. L'académicien Angelo Rinaldi le descend en règle tandis que François Nourissier, président du Goncourt, le défend.” en NOUVELOBS.COM, 20.08.2005

La Ligue islamique mondiale (LIM) s'est désistée du procès permettant la relaxe de l'écrivain. Elle souhaite ainsi ressouder l'Islam avec la France en NOUVELOBS.COM, 19.10.2004

“Le romancier a signé chez Fayard un contrat d'édition pour son prochain roman en 2005 et chez une autre filiale de Lagardère un contrat d'adaptation pour un film qu'il réalisera.” en NOUVELOBS.COM, 28.04.2004

La deuxième présélection pour le prix Goncourt a écarté Michel Houellebecq et Eric-Emmanuel Schmitt en NOUVELOBS.COM, 03.10.2001

Michel Houellebecq est ce jeudi soir l'invité polémique de “Campus”, l'émission animée par Guillaume Durand qui succède à Bernard Pivot sur France-2. NOUVELOBS.COM, 06.09.2001

“L'opposition à Houellebecq est viscérale dans ce jury” en NOUVELOBS.COM, 03.11.2005.

““La Possibilité d'une île”, roman d'anticipation et critique radicale de la société, est en vente depuis le 31 août.” en NOUVELOBS.COM, 11.09.2005

““La possibilité d'une île” a été tiré à 200.000 exemplaires et a été mis en vente en France, Allemagne, Grande-Bretagne, Italie, Espagne et aux Etats-Unis.” en NOUVELOBS.COM, 06.09.2005

“Voici les réactions sur “La possibilité d’une île”, ou son auteur Michel Houellebecq, qui sort en librairie le 31 août.” en NOUVELOBS.COM, 21.08.2005

“Houellebecq vu par Stephen King” en NOUVELOBS.COM, 25.08.2005 “Je suis un prophète amateur” en NOUVELOBS.COM, 25.08.2005.

En el torbellino de un mundo globalizado. *Les belles ténébreuses* de Maryse Condé

Graciela Ortiz

Universidad Nacional de Rosario

Con la novela *Les belles ténébreuses*, publicada en 2008, Maryse Condé interroga desde la ficción, el entramado de un mundo posterior al 11 de septiembre de 2001, mundo signado por la paranoia que lleva a implementar medidas de seguridad, que colocan bajo sospecha a una parte de la humanidad. Se trata de un tiempo en el que los hombres articulan sus relaciones desde el miedo al terrorismo, los conflictos religiosos tantas veces sangrientos, la necesidad de migrar para sobrevivir y el racismo como reacción de los que se sienten invadidos por los migrantes.

Leemos la novela de Condé desde un eje, el poder en una doble vertiente: la de los prebendarios y la de los sumergidos y señalamos un modo del relato: el discurso humorístico que se permite tanto exagerar los trazos utilizados para caracterizar actitudes de ciertos personajes, incluso hasta la hiperbolización, como presentar aventuras extraordinarias, muchas veces inverosímiles desde una perspectiva realista. Utilizando la ironía, la burla y hasta el sarcasmo, para contar hechos terribles, Condé toma una distancia que creemos funciona —gracias a la lente del humor, que aún en la distorsión aguza la mirada— como estrategia crítica y forma de resistencia.

La novela está construida en torno a dos personajes centrales, el enigmático supuesto médico, Ramzi An-Nawawî, nacido en un país africano y el joven Kassem Mayoumbe, francés, hijo de un guadalupeño y de una rumana, ambos emigrados en Francia. Comienza la novela en África, en el país de Ramzi, en el momento en que se produce un atentado terrorista que reduce a escombros el inmenso complejo hotelero, en donde Kassem, buscando mejores horizontes económicos, había ido a trabajar

como ayudante de cocina en ese lujoso hotel destinado a ricos turistas europeos. Limitado en su comprensión de todo lo que acontece a su alrededor o a él mismo, Kassem, que lo ha perdido todo, entabla relación con Ramzi, personaje que se convierte en su "salvador" al darle casa y comida. Esta dupla encarna la dicotomía ya mencionada, el poder y sus prebendarios. El poder, en la figura de Ramzi, y aquellos a los que el poder utiliza manipulándolos con actitudes paternalistas, explotándolos sin nunca integrarlos, figurados en el personaje de Kassem. Ambos llevan a cabo un itinerario que comienza en el país africano, pasan por Marsella culminando en el centro del primer mundo, Nueva York.

El narrador se empecina en no querer identificar el país africano. Simplemente aclara para el "curioso lector": "Il vous suffit de savoir qu'il s'agissait d'un de ces pays de soleil, assombri, hélas! par la dictature de leur Président à vie" (p. 17),¹ como si la identificación fuera un dato innecesario, dado que puede ser uno cualquiera de los tantos países africanos que padecen dictaduras. Ramzi está al servicio del dictador megalómano, que vive en el lujo disparatado del palacio presidencial, construido todo de mármol, diseñado por él mismo, con sus setenta baños, todos inútiles pues no llega nunca el agua a las canillas, palacio que deviene sinécdote del funcionamiento general del país. Aprovechando su condición de médico, Ramzi apela al parentesco que tiene con una de las mujeres del presidente, para ser elegido Embalsamador oficial; luego es designado Guía supremo de la Revolución. Ante la sorpresa de Kassem que ignora la existencia de tal revolución, Ramzi evoca lo que parece signar la historia política de países africanos "Dans nos pays, il y a toujours une révolution, même si personne ne s'en aperçoit" (p. 104), situación que sirve de justificación, tal como se menciona en algunos momentos del relato, para apelar permanentemente a la teoría del complot con el fin de aniquilar cualquier disidencia o persona molesta al régimen.

Este narrador interviene en el relato para discutir la manera de denominar a los países pobres, dado que si algunos dicen "del tercer mundo", otros en "vías de desarrollo", él elige "pays du Sud. Moi, c'est cette dernière expression que je préfère. Ce mot "Sud" est investi d'un pouvoir d'évocation singulier. Vous vous rappelez ce tube de Nino Ferrer" (p.17) interpellando al narratario para quien transcribe algunas líneas de esa canción, que evoca un idílico Sur donde el tiempo se prolonga como la vida.

Ahora bien, si en la canción el Sur es un espacio paradisíaco, la realidad de ese otro sur, el de los habitantes del innominado país, hambreados y jaqueados por los delirios del dictador, está muy lejos de cualquier forma imaginable de paraíso. De ellos dice que, “las de crever de faim à petit feu, viennent trouver une mort plus rapide dans les incendies des taudis de Paris” (p. 17). Juego de lenguaje entre “petit feu” y “incendie” que encierra a esos seres en trampas en las que la muerte planea sin escapatoria posible, sólo la lentitud del hambre o la rapidez de las llamas hacen la diferencia.

En Ramzi, Condé apunta sus dardos humorísticos o ácidos, siempre críticos, a las instituciones gubernamentales, al entramado del poder que sostiene, desde la burocracia, a quienes ocupan posiciones de privilegio, a pesar de que no podrían dar cuenta de la utilidad de sus actos. Esto se ve con particular agudeza en el relato de la estadía de Ramzi en Marsella. Aunque un artículo de diario mostraba una foto de Ramzi con el dictador africano y recordaba que estuvo mezclado en un caso extraño de muerte, por los contactos logrados, lo nombran “Haut-commissaire à l’Intégration”, para facilitar las relaciones entre las diversas comunidades. Inicia estas importantes funciones aunque en realidad “Peu importe si personne ne sait exactement en quoi elles consistaient [...] Il occupait un magnifique bureau au premier étage de l’Hôtel de Région [...] Il tutoyait le maire, les conseillers régionaux” (p. 187). En una ocasión, Ramzi organiza un megaconcierto en el que participan cantantes de orígenes diversos, todas las etnias estaban presentes mostrando un espíritu de convivencia. Sin embargo, ese evento es símbolo de los gestos políticos meramente mediáticos, ineficaces para cambiar la vida de los que sufren o viven hacinados, como es el caso de la familia de la novia de Kassem, que vive en Beaumarchais, en tres piezas de un viejo inmueble, en donde duermen dos docenas de hermanos, hermanas, primos, primas, tíos, tías, abuelos. “Il aurait pu sembler l’illustration des misères de l’exil” (p. 150)

El tema de las migraciones está presente en toda la novela desde una mirada que a veces parece descarnada, al contraponer los sueños y las expectativas de los que migran, con los padecimientos de los que consiguen llegar, tal como ya lo señalamos al referirnos a la mirada del narrador respecto de los que mueren en los incendios de los tugurios parisinos. En el viaje por el Mediterráneo hacia Marsella, Kassem y Ramzi se cruzan con un barco en el que se recortan siluetas encapuchadas amontonadas en

proa y popa; desde el mito o la historia se imponen en el relato, atormentadas representaciones de otros barcos, el *Holandés errante* con su carga de muertos vivos, o un barco negrero, resucitado, con la bodega cargada de “damnés de la terre” hacia el infierno. El capitán les explica que son encuentros frecuentes, barcos que llevan pobres diablos que pagan fortunas para llegar a Europa en pos del sueño de Eldorado.

En el entramado del relato, hay personajes que aparecen fugazmente, pero que sin embargo están allí para dejar por mínimos que sean, rastros de sus historias de mestizajes, como Zaramian, “un métais encore plus improbable que lui, père turc, mère canadienne” (p. 223) de vidas signadas por la violencia, como la de Lilian, joven haitiano. Vidas igualmente marcadas, todas, por la migración. El narrador, frente a la realidad de la vida de los inmigrantes, contrapone el rótulo que les “disposable people” la sociológica inglesa con la traducción que él hace de dicha caracterización, como forma de denunciarlo como eufemismo hipócrita que enmascara toda clase de injusticias.

«(...) on se heurtait à l’habituelle mosaïque de déracinés qui ne se consolait pas de ce qu’ils avaient perdu dans l’exil: estime de soi, sentiment d’appartenir à une communauté respectable et vivante et non d’errer les mains vides... “Disposable people” disent en anglais les sociologues, “des êtres jetables” dispersés au gré des besoins, utilisés, rejetés.» (p. 177)

El racismo aparece en la novela en múltiples facetas. El racismo de los negros que, al proclamar la pureza de sus raíces africanas, menosprecian a los mestizos. Si la madre de Aminata, novia de Kassem, a pesar de vivir miserablemente en Marsella, proclamaba ser descendiente d’El Hadj Omar, renombrado jefe guerrero africano, el padre, no le iba a la zaga pues decía estar emparentado con príncipes, por lo que Kassem, mestizo, hijo de un negro guadalupeño descendiente de esclavos, se vería en dificultades, según la visión del narrador, para ser aceptado como pretendiente de la hija. Lo que explica su ironía “Bref, ces gens n’avaient que faire d’un genre café au lait, descendant d’esclaves arraisonnés sur les côtes d’Afrique et vendu à l’encan à Gorée” (p. 152). El racismo de los blancos, que padece Kassem desde el jardín de infantes en donde los

compañeritos de cinco años le cantan "férocement: Nègro, nègro!". Ignora la palabra pero por la expresión de sus compañeros, comprende que es un insulto. El padre le explica su condición de mestizo "Tu n'és pas un nègre, encore moins un nègro, dont c'est le diminutif péjoratif. Tu es un métis" a la vez que revaloriza, desde un discurso próximo al de la negritud, las raíces africanas "D'ailleurs être nègre, si tu l'étais, serait un honneur. Ce serait venir de l'Afrique, le berceau de la civilisation". Es nuevamente el narrador quien reflexiona citando un verso de *Cahier d'un retour au pays natal*, de Césaire, simbolización poética de la identidad negra, de la negritud, que ensalza las raíces africanas, reivindicación de una raza vilipendiada por siglos de esclavitud "Bien sûr, on peut faire de cette piètre origine un remarquable poème: *Non, nous n'avons jamais été amazones du roi de Dahomey*" Sin embargo, agrega "Si Aimé Césaire a du génie, croyez-moi, la réalité ne possède aucun panache!". Condé toma de esa manera una distancia respecto de la reivindicación esencialista de las raíces africanas.

Mientras Ramzi se codea con los poderosos, Kassem frecuenta el mundo de los inmigrantes, los desclasados. Recordemos que la novela se sitúa después del atentado a las torres Gemelas, su aspecto árabe y su nombre le acarrearán no pocos problemas. Los prejuicios, la intolerancia y la violencia en sus múltiples formas condicionan sus relaciones con el entorno. Cuando la policía lo va a buscar a su departamento después del atentado, pues "Des témoins l'avaient remarqué, rôdant avec l'oeil sec d'un criminel sur les lieux de son forfait" (p. 21), no sólo lo encuentran sospechoso por su aspecto, sino también por su nombre "Plus grave, on lui reprochait de se nommer Kassem", todo conspira para hacer de él el chivo expiatorio.

De la masa confusa de sus experiencias, la sociedad lo arroja, su amigo lo arrastra, Kassem procura una respuesta sobre su identidad. Sólo busca, desde niño, un lugar en el mundo, lejos de Sussy, su pequeña ciudad natal, situada cerca de Lille, en donde "les mille habitants n'avaient pas arrêté de les considérer, lui et les siens, comme des terres rapportées" (p. 17). Sin poder pertenecer, pues se define como francés, pero nadie le cree, tiene que dar cuenta siempre de sus orígenes. Kassem encarna el drama de los llamados "segunda generación", nacidos en suelo francés, de padres extranjeros. En Marsella en donde consigue trabajo en una asociación

católica "La Main tendue" que organiza distracciones para los chicos desheredados de la ciudad, Kassem se identifica con ellos, "Il ressemblait aux jeunes dont il devrait assumer la charge. Il était un "deuxième génération", un exclu qui se battait pour une intégration dont nul ne se souciait" (p. 158). Es desde la perspectiva de la desposesión, que Ramzi considera a Aminata, la novia de Kassem, de quien afirma "Une 'deuxième génération' c'est ainsi qu'on appelle ses pareils. Sans identité. Sans pays ni culture." (p. 212).

La muerte está presente en toda la novela, en la violencia del terrorismo que siembra cadáveres de turistas y empleados en el atentado contra el lujoso hotel en el país africano, en la vida de personajes que, en el entramado del relato, aparecen fugazmente, pero están allí para dejar por mínimos que sean, rastros de sus historias de migraciones, mestizajes, violencias. Vidas signadas por la violencia, como la de Lilian, joven haitiano, que resume en sí la violencia sucesiva padecida por el pueblo haitiano: "Quand il était bébé, les tontons macoutes avaient tué son père et sa mère. À vingt-cinq ans, les "zinglindos" avaient assassiné sa femme. Les "chimères" venaient d'achever son frère" (p. 248)². Y si bien, no tener país es muy doloroso, en la visión de Zaramian, el tener uno que supura como una herida constante es aún peor. En las muertes provocadas por Ramzi para poner en práctica sus conocimientos de embalsamador, para embellecer los cadáveres para consuelo de las familias, negocio lucrativo para los empresarios de pompas fúnebres, que gestionan créditos para que los deudos puedan pagar tan maravilloso servicio, promocionado por un marketing que torna la práctica de embalsamamiento no sólo deseable sino indispensable. Muertes provocadas que se presentan como normales. Decíamos que Ramzi es la figuración del individuo que siempre consigue relacionarse con las estructuras de poder. Abstrayéndonos de los avatares de la historia narrada, en la que hay algo de detectivesco y de farsa, lo cierto es que Ramzi es alguien que deja tras de sí la estela de la muerte, especie de asesino serial masivo. Personaje de doble rostro como Jano, su actuación es siempre de una intensa performatividad, seductor y asesino, utiliza los medios de comunicación para conseguir la admiración de la multitud, anulando toda crítica, de tal manera que nada le impide seguir con sus planes criminales. Cuando se sospecha de él, huye y encuentra protección en otra sociedad que, a pesar de lo que se dice, termina

idolatrándolo. Así parece comportarse el mundo con los acusados de crímenes, las voces acusatorias terminan acallándose. Ramzi es la figuración del poder sin patria, valores o ideales, sólo movido por su interés, cínico y cambiante.

Condé configura un narrador que parece entregarse a la movilidad del mundo contemporáneo, siguiendo el derrotero de los personajes, situándose en los meandros de los espacios de poder como en los espacios sociales fronterizos, para tejer una aguda crítica, a veces divertida, siempre mordaz, tanto de los países del Sur, según su propia denominación, como de los países del primer mundo. La novela pone en evidencia, en tono burlón, las mezquindades, las actitudes desaprensivas, el racismo y la intolerancia que muestran que, para muchos, la esclavitud, como afirma Condé en un reportaje, no ha terminado, sólo ha cambiado de forma, tanto en las sociedades más favorecidas como en aquellas menos favorecidas, cuyos gobernantes, lejos de crear las condiciones necesarias para acabar con tantos flagelos, parecerían estar más abocados a conseguir adhesiones creando espectáculos mediáticos abandonando a su suerte a los desprotegidos de siempre.

Notas

- ¹ Los números de páginas de las citas corresponden a la edición mencionada en la bibliografía.
- ² Los "zinglindos" son la nueva versión de los temidos "macoutes", banda armada de Duvallier, padre e hijo, y los "chimères" son las bandas armadas ligadas al clan de Aristide.

Bibliografía

CONDÉ, Maryse. *Desirada*. Ed. Laffont, París: 1997.

II Aproximación a la Epistème L'Oulipiana: un trabajo comparativo con la obra experimental de Julio Cortázar

María Soledad Cabo - Marina Valeria Read
Universidad Nacional de Rosario

I. Aproximación a la epistème Oulipiana

En septiembre de 1960, durante el primer congreso dedicado a los escritos de Raymond Queneau, en un seminario en el castillo de Cerisy-la-Salle, algunos de los presentes sintieron el deseo de crear un pequeño grupo que se ocupase de la experimentación literaria, mezclando en su interior la literatura con las matemáticas. Así se constituyó un grupo que primero se llamó Seminario de Literatura Experimental (Selitex) y que más tarde se conocería como *OuLiPo* (*Ouvroir de Littérature Potentielle*), el cual reunía aproximadamente una decena de personas en torno a Raymond Queneau y François le Lionnais.

El contexto histórico de su surgimiento está marcado por un momento en el que se ponían en duda, en la literatura, una doble serie de ilusiones: las del surrealismo y las del compromiso de tipo sartreano. El proyecto del *Oulipo* ratifica la ruptura con esas ilusiones. Ellos mismos declararon llamar "literatura potencial" a la búsqueda de formas y de estructuras nuevas con el objeto de ponerlas a disposición de los escritores. A partir de ese momento, la idea hasta entonces marginal, la de tomar el lenguaje como herramienta de experimentación, comienza a ser aceptable. Desde su origen rechazaron la idea de etiquetarse bajo el rótulo de "movimiento literario". Nada decían deber a las corrientes de vanguardia que venían a imponer sus dogmas y que pretendían hacer tábula rasa con el pasado de una manera periódica. El nuevo grupo marcó claramente su distancia con lo que se hacía en esa época bajo el nombre de "literatura aleatoria". Este desafío a la autoridad del azar será uno de sus rasgos prin-

cipales. Sobre este punto, Claude Berge emitió una sentencia vigorosa que para sus integrantes no ha perdido vigencia: "El Oulipo es el anti-azar".

El proyecto concreto del grupo consistió en el uso de estrategias privilegiadas, las *contraintes*, ésas que, tratando de ser fieles al idioma podríamos traducir como *reglas*, y en las que el escritor se apoyaba en el momento de la creación.

La segunda noción clave para *Oulipo* es la de 'potencialidad', la cual se sostiene en la idea de que hay, en un texto dado, mucho más de lo que muestran las evidencias de la percepción inmediata. Por lo tanto, la potencialidad tiene que ver con la lectura de textos ya existentes.

Esta noción se aplica según la idea a la creación literaria. Los oulipianos pretenden crear textos que tengan esta virtud, de ahí su interés por la combinatoria. Se trata de obtener a partir de un número muy reducido de elementos un conjunto muy amplio. Según un ejemplo usado por el propio Queneau, es posible, partiendo de 10 sonetos, crear la potencialidad de los "Cien mil millares de poemas". Del mismo modo, podemos ver, como se explica en la revista *Oulipo, Aux origines du langage* del año 2002, que otros autores también se fijaron reglas como incentivo para la creación (lo que denominaron "Plagio por Anticipación"), como Jean Pierre Brisset y su poema de restricción fonética, el que por otra parte fue recogido en la *Antología del humor negro* del pope del surrealismo André Breton¹ ("*Les dents, la bouche / Les dents la bouchent / L'aidant la bouche / L'aide en la bouche / Laides en la bouche / Laid en la bouche / Lait dans la bouche / Les dents-là bouche*"), como después Georges Pérec en *La Disparition*² de 1969, texto en el que una vocal tan importante para el idioma francés como es la letra 'e' desaparece para volver en *Les revenentes* o en *La vida, instrucciones de uso* de 1978.³

El grupo se apoya en las matemáticas para inventar trabas. Desde su fundación, *l'Oulipo* cuenta con matemáticos aguerridos, empezando por Raymond Queneau y François le Lionnais. Así, los conceptos de restricción (semántica, fonética), combinatoria, algoritmo, fractal...,⁴ se importarán de las matemáticas para aplicarse sobre el material propio de la literatura: las palabras. Y en este proceso irán encontrando las posibilidades de la lengua, las potencialidades de la literatura.

Como se dijo anteriormente, el grupo planteó, en teoría, una ruptura con el surrealismo y con los grupos de vanguardias todos. Marcel

Bénabou, uno de los integrantes del grupo, afirma: “en lo tocante al surrealismo, como usted sabe, su influencia en el OULIPO ha sido más bien negativa. Raymond Queneau había roto con el movimiento surrealista y no quería volver a caer en nada que se le pareciera”. No obstante, teniendo en cuenta lo expuesto por Bénabou, ¿podemos afirmar que *Oulipo* no se parece en nada al movimiento surrealista? ¿Podemos afirmar que el grupo se libera absolutamente de lo azaroso?

El surrealismo, como es sabido, estaba totalmente absorbido por los métodos de análisis freudianos. El mecanismo de asociación libre o “limpieza de chimenea” como lo denominó Anna O, habían sido utilizados por André Bretón durante la guerra y a posteriori fueron utilizados por él mismo para su creación poética. En el primer *Manifiesto* Bretón da pautas para hacer poesía surrealista:

“Hazte traer con qué escribir, después de haberte instalado en un lugar lo más favorable posible para la concentración del espíritu en sí mismo. Colócate en el estado más pasivo o receptivo que puedas [...] Escribe velozmente, sin tema previo, con tal rapidez que te impida recordar lo escrito o caer en la tentación de releerlo [...] Confía en el carácter inagotable del murmullo. Si el silencio amenaza imperar aprovechando la menor falla, tacha entonces sin vacilar, una línea demasiado clara, y a continuación de la palabra cuyo origen es sospechoso, coloca una letra cualquiera, la l por ejemplo, retornando de ese modo a lo arbitrario al imponer dicha letra como la inicial del vocablo que ha de venir.” (De Michelis 1968: 323-324)

Como podemos ver, hacer poesía surrealista conlleva todo un ritual que no dista en mucho al realizado por los integrantes del Obrador de Literatura Potencial. El grupo se daba cita mensualmente y luego de comer y beber copiosamente se proponía un secretario que dirigiera la reunión, el cual formulaba reglas mediante las cuales se realizaban los trabajos, verbigracia, la *contrainte S+7*, creada en 1961 por Jean Lescure: en la que se debe tomar un poema y reemplazar cada sustantivo por la séptima palabra encontrada en el diccionario partiendo de dicho sustantivo, o también el “Lipograma”, que consiste en escribir privándose de una letra del alfabeto, como lo hizo Pérec en su ya citada novela *La Disparition*; o

la famosa "Bola de Nieve", donde cada verso va acrecentando paulatinamente su métrica.

Teniendo en cuenta lo dicho anteriormente, nos interesa hacer referencia a la obra de Julio Cortázar, quien tuvo una estrecha vinculación con el surrealismo y sostenía que éste era la "más alta empresa del hombre contemporáneo como previsión y tentativa de un humanismo integrado" (Sánchez 2004).

Ahora bien, teniendo en cuenta, por un lado, esta afirmación, y por otro la obra toda del autor, no resulta difícil vincularlo con *Oulipo*, recordando sobre todo la anécdota que cuenta que Cortázar fue el único escritor argentino invitado para participar en el grupo francés. Invitación que parece aceptó, pero a la que luego no asistió.

En principio, el trabajo lúdico cortazariano puede reconocerse en toda su obra, y esto, como plantea Pablo Sanchez¹, desde los títulos mismos de sus textos: *Final del juego*, *62. Modelo para armar* o *Último round*; pero este trabajo lúdico no se detiene sólo en los títulos sino que llega hasta la creación misma del léxico.

62. Modelo para armar surge a partir de su obra cumbre *Rayuela*, la cual se encuentra dividida en innumerables capítulos, uno de los cuales es el "62", de donde nace esta novela. En dicho capítulo Morelli plantea la posibilidad de haber encontrado una nueva forma de escribir, una forma más libre, más rupturista (Cortázar, *Op. Cit*). Sin embargo, puede advertirse que el capítulo posee una estructura propia, donde lo cambiante es la forma más que la idea de estructura, y donde el lector resulta el protagonista principal, una parte activa que va destejiendo imagen tras imagen, frase tras frase, con el fin de descubrir el hilo conductor del relato y dar forma y figura a los personajes. En el prólogo al libro Cortázar nos dice:

"El subtítulo "Para armar" podría llevar a creer que las diferentes partes del relato, separadas por espacios en blancos, se proponen como piezas permutables. Si algunas lo son, el armado a que se alude es de otra naturaleza, sensible ya en el nivel de la escritura donde recurrencias y desplazamientos buscan liberar de toda fijeza causal, pero sobre todo en el nivel del sentido donde la apertura a una combinatoria es más insistente e imperiosa, la opción del lector, su

montaje personal de los elementos del relato serían en cada caso el libro que ha elegido leer (5).” (Cortázar 1995: 4-5)

Por otro lado, realizando un paralelo con la obra de Jean Pierre Brisset y su ‘poema’ de restricción ‘fonética’ citado más arriba, en el libro *Rayuela*, en el capítulo 69 “Otro suicida”, el autor argentino realiza un experimento a nivel fonético, el cual consiste en asociar un mismo fonema a grafemas distintos, neutralizando de este modo la variación en el significado de las palabras. Podemos leer el texto y si bien su lectura se dificulta debido a lo que acostumbramos llamar “errores ortográficos”, podemos reponer su sentido: “conocimos personalmente a Abila Sanhes ayá por 1936, i luego en Monterrei lo tratamos en su ogar, ke parecía próspero y felis”. Y más adelante: “[...] enkontró a una joben bondadosa ke le tubo simpatia y aseptó ksarse kon él...” Y así continúa a la largo del todo el capítulo.

La diferencia con el autor francés está en que en su trabajo, lo que varía justamente es el significado, y la fonética se mantiene intacta.

Tomar el lenguaje como material de experimentación y compararlo con arcilla en las manos, modelando al igual que el artesano las palabras, es una de las actividades preferidas de Cortázar. En el capítulo 68 del libro *Rayuela* nos encontramos con “el gíglico”: “Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clemiso y cafan en hidromurias” (*Op. Cit.*: 346). En este caso, el autor juega con neologismos o con la simple invención de palabras creando un significado inexistente en el nivel semántico de la lengua, pero perfectamente recuperable en un sentido pragmático.

También coinciden Cortázar y *Oulipo* en ese gusto tan posmoderno por la fragmentación, por la multiplicidad, por la combinatoria, por el collage como estructura literaria. La “multiplicidad” es una de las propuestas calvinianas, que en “La vida instrucciones de uso” fragmenta un edificio parisiense en 99 porciones, como si se tratase de una colmena humana; que en los *Ejercicios de estilo* de Queneau propone también 99 variaciones estilísticas sobre una misma historia completamente banal². Julio Cortázar realiza un trabajo de collage en el conocido texto “Por escrito gallina una”, en el que el orden común de los constituyentes de una oración se ven alterados a nivel de la estructura interna, como por ejemplo: “Rápidamente del posesionadas mundo estamos hurra”. Y a un nivel superior, la estructura misma del texto completo de *Rayuela* es el paradigma de la

novela fragmentaria y combinatoria, donde la opción de lectura “compleja” produce una discontinuidad espacial y temporal desconcertante. Como vemos tanto el grupo *Oulipo* en la Francia de la década del 60, como nuestro autor argentino-francés, utilizaron a su manera al lenguaje como materia prima de un experimento del cual no tenían resultados previsibles. Parafraseando nuevamente a Pablo Martín Sánchez, cuando habla del grupo *Oulipo*, sospechamos que la idea de ambos fue la de crear una literatura experimental que buscara (e incluso creara) un lector cómplice imprescindible para la plena realización del acto artístico y donde el juego —*ars combinatoria*, juegos de palabras, metaliteratura, etc.— desempeña un papel fundamental. Y como dice Cortázar en *La vuelta al día en ochenta mundos* se buscará reivindicar una lengua “que sepa inventar, que sepa abrir la puerta para ir a jugar” (Cortázar 1970a: 158-159).

Notas

- 1 Breton realiza una selección personal de retazos literarios unidos por el humor negro. Para cada uno de los autores, entre los que figuran personalidades como Swift, Sade, Carroll, Nietzsche, Lautréamont, Rimbaud, Jarry, Roussel, Picabia, Picasso, Kafka, Duchamp, Vaché, Dalí y Jean Pierre Brisset entre otros, Breton ofrece un prólogo de dos o tres páginas que nos sitúa en contexto ideal para aquellos un tanto oscuros. Creemos interesante destacar un fragmento del prólogo de Breton que ilustra magníficamente el espíritu del libro: “Para participar en el torneo negro del humor es indispensable haber salido victorioso de numerosas eliminatorias. El humor negro tiene demasiadas fronteras: la tontería, la ironía escéptica, la broma sin gravedad... (la enumeración sería larga), pero, sobre todo, es el enemigo mortal del sentimentalismo con aire perpetuamente acorralado el eterno sentimentalismo sobre fondo azul y de una cierta fantasía de corto vuelo, que se toma demasiado a menudo por poesía, persiste vanamente en querer someter el espíritu a sus caducos artificios, y no dispone ya de mucho tiempo para alzar sobre el sol, entre las demás semillas de adormidera, su cabeza de grulla coronada (BRETON, André, *Antología del Humor Negro*. Madrid: Anagrama, 2007)
- 2 Novela capital de uno de los mayores literatos de la Francia de segunda mitad del siglo XX:—un texto famoso por excluir de sus 300 y tantas páginas la letra más frecuente en el idioma francés, la “e” (marca del femenino, por ejemplo); *Les revenches* por su parte es la obra que actúa como contrapunto de ésta ya que sólo usa la vocal “e”.—

- ³ A través de la alegoría, que representa un puzzle, se *construyen* minuciosamente las cientos de historias de un edificio de París a través del tiempo. Pérec se adentra en habitaciones, ascensores, cocinas, pasillos, sótanos, porterías, escaleras y áticos con pasión de entomólogo para catalogar cuadros, roperos, armarios, psicologías, manteles, herramientas y un sinfín de objetos y personas. El mundo, en definitiva, es un gran puzzle. Y el arte de la combinatoria puede recrearse como literatura cuando se deja en buenas manos. Bartlebooth, eje central de la novela, es un prodigioso ejemplo de ello. Pérec utiliza el edificio de París como si de una vasta red hipertextual se tratara. De esta forma, va tejiendo una novela de novelas.
- ⁴ Un fractal es un objeto geométrico cuya estructura básica se repite en diferentes escalas, que combina irregularidad y estructura.
- ⁵ SÁNCHEZ, Pablo, "Julio Cortázar y la literatura potencial". En <http://www.robertexto.com/archivo12/cortazar.htm>

Bibliografía

- BRETON, André, "Los campos magnéticos" en *Poemas I*. Madrid: Colección Visor de Poesía, 1993.
- _____ *Antología del Humor Negro*, Barcelona: Anagrama, 2007.
- CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, Cali: Guajiro, 2004.
- _____ *62 Modelos para armar*, Buenos Aires: Alfaguara, 1995.
- _____ *La vuelta al día en ochenta mundos (tomo I)*, Madrid: Siglo XXI, 1970.
- DE MICHELIS, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Córdoba: Editorial universitaria, 1968.

[Revistas]

- AAVV: *Oulipo, Aux origines du langage*, La Bibliothèque oulipienne, nº 121, 2002.
- AAVV: *Oulipo, Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, 1988.
- AAVV: *Oulipo, abregé de littérature potentielle*, Éd. Mille et une nuits, 2002.
- AAVV: *Oulipo, La Bibliothèque oulipienne*, Ramsay, 1987.
- AAVV: *Oulipo, La littérature potentielle créations, re-créations, récréations*, Gallimard, 1973.

AAVV: Jacques Bens et Oulipo, *Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle)*, 1960-1963, C. Bourgois, 1980.

AAVV: *Oulipo, Bibliothèque oulipienne*, G. Pérec, 1974.

[Fuentes electrónicas]

<http://www.robertexto.com/archivo12/cortazar.htm>

www.oulipo.net

http://www.expoesia.com.ar/j07_cabo.html

Los vínculos vasalláticos en el *Cantar de Guillermo*

Carlos Alfonso Valentini

Marcela Alejandra Ristorto

Noelia Elim Ruiz

Universidad Nacional de Rosario

Esta comunicación se inscribe dentro del trabajo realizado por el equipo de la cátedra de *Literatura Europea I (Literatura Medieval)* en el marco del proyecto de investigación sobre “La representación de la alteridad en tres cantares de gesta” acreditado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Rosario y radicado en el Instituto de Investigaciones de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario.

I. Introducción

El presente trabajo se enmarca en la relación entre política y literatura y se propone analizar en el *Cantar de Guillermo* —poema épico francés compuesto en la primera mitad del siglo XII (hacia 1140)—, el vínculo conflictivo que mantiene el rey Luis, descendiente directo de Carlomagno, con su vasallo Guillermo, marqués de Orange. Este enfrentamiento aborda un problema político de relevancia en la época: el debilitamiento del poder real frente al avance creciente de los señores feudales, crisis política que caracterizó a la Europa Medieval de los siglos XI y XII.

Los personajes que intervienen en este conflicto, además de los anteriormente nombrados, son la reina Blanchefleur, la noble esposa del héroe —Guibourc—, el conde Tiébaud de Bourges y su sobrino Esturmi, Aymeri de Narbonne —padre de Guillermo—, el conde Vivien y los caballeros Girart, Guichart y Gui, entre otros. Todos ellos ilustran dos concepciones diferentes del poder que van a direccionar el desarrollo del poema.

II. Marco teórico

Como señala Paul Zumthor (1979), si queremos abordar los textos medievales debemos equiparnos como arqueólogos para poder llenar las lagunas que separan los diferentes momentos de la acción, de la producción/recepción del texto y de nuestra lectura presente.

El conjunto de textos literarios medievales, destaca Zumthor, está en directa conexión con el conjunto de los hechos históricos medievales y con el conjunto de hechos de cultura medieval. Cualquier modificación por descubrimiento, innovación metodológica o afinamiento de análisis que se produzca en el interior de uno de estos conjuntos, y en los diversos campos de investigación que ellos determinan, repercute inmediatamente sobre los otros dos. Por consiguiente, estudiar la literatura medieval implica abordar también el conjunto de los estudios medievales en general.

Los personajes principales del *Cantar de Guillermo* fueron figuras históricas relevantes: Luis 1º el Piadoso (778-840) —tercer hijo de Carlomagno— fue nombrado rey de Aquitania en 781 por su padre y gobernó este territorio hasta 814. Sus dos hermanos mayores murieron y quedó como el único sucesor de Carlomagno quien lo coronó emperador en 813 y más tarde también recibió dicho reconocimiento de parte del Papa Esteban IV. Fue un monarca instruido que consideró a la Iglesia y al Imperio como dos nociones estrechamente ligadas y apenas distintas. Por su parte, Guillermo fue un caballero franco, primo de Carlomagno, quien en 789 le confió el condado de Toulouse para que defendiera las fronteras del Imperio de la España musulmana. Fue derrotado por los sarracenos en las márgenes del Orbieu en 793 pero en 803 logró tomar Barcelona. En su vejez, se retiró a Aniane y luego a Gellone donde adoptó el hábito monástico y a su muerte fue canonizado.

Por otra parte, si se estudia el momento de producción y circulación de CG, Francia está gobernada por la dinastía de los Capetos, denominada la “tercera raza” luego de los Merovingios y de los Carolingios. Esta dinastía, que comenzó con Hughes en 987, se caracterizó por su lucha por mantener el poder real frente a los embates de los poderosos señores feudales, lucha para la cual recurrió al apoyo de las ciudades. Luis VII

(1120-1180), hijo de Luis VI, descendía por vía materna de Humberto II de Savoya y del Papa Calixto II. En 1131 se convirtió en sucesor real, siendo consagrado en este cargo por el Papa Inocencio II. En 1137, su padre lo casa con Leonor, heredera del ducado de Aquitania, como forma de acrecentar los menguados dominios reales y en ese mismo año, a la muerte de su padre, recibió la corona. Su reinado siguió la política paterna de recuperación del dominio real.

III. Literatura y Política

En los siglos XI y XII, el antiguo imperio carolingio se había desmembrado en señoríos. Sin embargo, se puede observar una gran diferencia entre el norte y el sur de Francia. En el norte, si bien existían señores feudales importantes, los ideólogos del rey Luis VI difundían la teoría de una sociedad tripartita con el objetivo de reforzar la idea monárquica. Además la iglesia fue un enérgico aliado de la autoridad real en su lucha contra el creciente poder de los nobles. En cambio, los señores feudales de las regiones de Provenza y Aquitania eran mucho más poderosos que el rey Capeto, y la influencia de la iglesia era menos preponderante, razones por las que mantenían una mayor independencia. El rey sólo era su señor nominal.

En la poesía épica pueden verse estas diferentes concepciones. Por una parte, en *La Canción de Rolando*, el cristianismo militante, que pregona la lucha contra el infiel, encuentra en Carlomagno el guía natural. La recuperación del imperio, cuatro siglos después de los hechos históricos de Roncesvalles tiene por función el rescate de un pasado glorioso donde un Emperador, ungido como tal por el Papa, detenta el poder de manera absoluta. Por la otra, en el *Cantar de Guillermo* —ambientada en la región de los Pirineos— la figura real es cuestionada y la salvación de la Cristianidad depende de señores feudales como Guillermo.

Mientras *La Canción de Rolando* se ubica en un norte que frente a la crisis del poder real, trata de propagandizar la teoría de la trifuncionalidad social e impone como modelo la figura del Emperador Carlomagno (evocando la unificación del poder político entre la monarquía y la iglesia), el *Cantar de Guillermo* se enmarca en la desconfianza de los señores

feudales, como Guillermo, ante la figura regia, propia del sur de Francia. Desconfianza que es confirmada, en el poema, por el comportamiento del rey, ya que si bien promete ayudar a su vasallo Guillermo, finalmente éste con sus familiares y sus hombres son quienes deberán enfrentar al enemigo sarraceno.

En la época de las grandes invasiones de los siglos V y VI, numerosos súbditos se habían nucleado alrededor de algunos jefes poderosos que poseían riqueza y fuerza militar. Mediante un compromiso personal, se encomendaban a un señor y recibían a cambio un beneficio territorial, a título temporal. De esta convergencia entre compromiso y beneficio nacen las instituciones feudo-vasalláticas, cuyo progreso se acentuó luego de la muerte de Carlomagno. Como señala Jacques Le Goff (1983:332-338), el vasallo se encomendaba a su señor por medio del *homenaje* y la *fe*, pero a cambio de esta fidelidad, obtenía del señor la *investidura* o el aprovechamiento del *feudo*, ingreso o usufructo de una tierra, que le permitía satisfacer sus necesidades y obligaciones. Aunque, en principio, el feudo le fuera otorgado a título personal y temporario, este beneficiario podía a su vez conceder feudos y rodearse de vasallos propios dentro de su dominio. Pero, poco a poco, los vasallos convertidos en feudatarios quisieron transmitir a sus descendientes las posesiones recibidas y ejercieron fuerte presión sobre el rey hasta que obtuvieron la satisfacción a sus reclamos.

Cuando los reyes Capetos accedieron al trono su autoridad se limitaba al único dominio que poseían como propio, mientras que alrededor de él, duques y condes venían ejerciendo el poder político, militar, administrativo y judicial en territorios que si bien en los orígenes habían pertenecido a la monarquía, en ese momento se encontraban por vía sucesoria en poder de los descendientes de los antiguos vasallos, quienes solamente se comprometían a prestar ayuda y consejo al rey, a condición de que éste, a su vez, respetara sus compromisos.

Sin embargo, a pesar del desmembramiento territorial y del debilitamiento de la figura real, el imperio franco había conocido, gracias a Carlomagno, una cierta centralización. Esto fue lo que permitió evitar el colapso total del estado. Pierre Le Gentil (1990:23) destaca que la feudalidad no cuestionaba el principio monárquico y dejaba al rey el prestigio

del nombre, los privilegios de la más alta soberanía y algunos derechos reales importantes.

Como señala Joan B. Williamson (1987:16), puede verse que el CG se divide en cuatro secciones: el episodio de Vivien donde el héroe invoca a Guillermo y a Luis por ayuda; la sección dedicada a Guillermo, donde intenta vencer a los paganos en dos expediciones con la ayuda de Girart, Guichart y Gui pero fracasa, y donde Luis es visto todavía como una fuente de ayuda; la escena de Laon, donde Luis no cumple con las expectativas de los otros personajes, pero donde Rainouart ofrece su asistencia; y, finalmente, el episodio de Rainouart, donde este héroe obtiene la victoria para Guillermo.

En relación con el tema tratado, se puede afirmar, entonces que el episodio de Laon (*laissez* CLIII y subsiguientes)¹ es el eje que estructura el poema. Antes del episodio de Laon, aunque ausente en la acción, el rey está moralmente presente en el poema. Los versos iniciales lo implican como objeto del ataque pagano: “¿Os gustaría oír el relato de grandes batallas y de fuertes combates y de Deramé, un rey sarraceno, y de cómo emprendió la guerra contra Luis, nuestro emperador?” (*laisse* I)². El poeta insiste en que es la tierra de Luis la que ha sido atacada (*laissez* VI y XLI).

La idea de que Luis tenía la responsabilidad de proteger a su reino aparece expresada en numerosas ocasiones en las palabras de Vivien, quien espera y ruega por el socorro de Guillermo o de Luis: “Envíame, señor a Guillermo el de la nariz corva, o bien, a Luis, que gobierna Francia. Gracias a ellos venceremos la batalla campal.” (*laisse* LXVIII)³. Es usual que la esperanza de recibir la ayuda de Luis se exprese relacionada con referencias sobre los deberes del rey de proteger a su reino. Antes del episodio de Laon cuando se menciona a Luis, también se alaban sus cualidades como guerrero, como por ejemplo: “... mi señor, Luis el valeroso” (*laisse* CXXVI). Asimismo Guillermo en el elogio fúnebre de Vivien afirma que su sobrino fue un excelente guerrero cristiano sólo superado por Luis (*laisse* CXI).

Una primera crítica a la figura real puede verse en el mensaje de Vivien a Guillermo. El héroe relata entre las innumerables veces que ayudó a su tío, la batalla contra el rey Turleu, donde Luis huyó (*laisse* LXXIX). La censura a la figura del monarca se pone en evidencia por el hecho de

que el poeta narra no sólo el mensaje de Vivien a Guillermo, sino que lo reproduce también por boca de Girart, reiterándose así la mención de la huida de Luis del campo de batalla.

Existe un vínculo, aunque indirecto, entre el rey y el tema de la cobardía a partir de la referencia a Tiébaud de Bourges y su sobrino Esturmi. La flaqueza de estos personajes provoca la muerte de Vivien, quien intentará cumplir con las obligaciones que le hubieran correspondido al conde Tiébaud, ligado al rey. Al inicio del poema Esturmi, el sobrino de Tiébaud, rechaza la sugerencia de Vivien de llamar a Guillermo para hacer frente al ataque de Deramé y sus huestes. El poeta presenta esta negativa como un mero acto de envidia de los seguidores de rey ante la fama de Guillermo: "Si tú luchas con los árabes y los vences, todos dirán que es Guillermo quien lo ha hecho; venza quien venza, suya será la gloria" (*laisse* VI)⁴.

Por otra parte en el poema se señala la existencia de un vínculo especial entre Luis y Guillermo. Cuando Guibourc ve a Guillermo regresando de Larchamp con su sobrino muerto, dice "¿Quién podría ser aquel a quien Guillermo trae del combate, si no es Luis, su señor, o Vivien...?" (*laisse* XCVII)⁵. Guibourc indica claramente la relación feudal que une a los dos hombres. Similarmente, cuando aconseja a Guillermo que busque la ayuda de Luis en Laon, insiste en este vínculo. Dice a su marido que recuerde a Luis el amor por ellos (*laisse* CXLIX) y sugiere que Guillermo devuelva el feudo si Luis se niega a ayudarlo, subrayando que los lazos feudales implican obligaciones también para el rey. Éste debe darles "para ti y tu mujer una prebenda o, si no, que, por Dios, nos permita comer en su mesa dos trozos de su pan cada día" (*laisse* CXLIX)⁶. La respuesta de Guillermo también deja en claro que Luis tiene una obligación basada en la reciprocidad ya que él, Guillermo, había depositado previamente su confianza en la ayuda del rey.

Las esperanzas en el socorro real, sin embargo, son defraudadas implacablemente en el episodio de Laon. Allí, cuando Guillermo requiere que el rey lo ayude a defender Orange, éste se niega categóricamente. Las razones para la negativa de Luis no son claras "No me es posible; esta vez no llevaré mis pies hasta allí" (*laisse* CLIV)⁷, no tiene motivos sólidos para no cumplir con su deber de señor feudal y de rey. La última mención al rey en el poema es hecha por Guibourc y tiene un tono despreciativo, cuando pregunta a Guillermo por la intervención de Luis y no se digna

a mencionarlo por su nombre, sólo dice “él” y evidencia su desprecio diciendo “¡Si está acostado, que no se levante más!” (*laisse* CLXI). El rey no será más invocado en el poema después de esta expresión peyorativa.

Ante la mencionada petición de Guillermo a Luis, la nobleza reacciona de dos maneras. Por un lado, la reina Blanche fleur, hermana del héroe, prohíbe a su esposo que socorra a su vasallo, temiendo perder reino y riquezas. Aquí se pone en evidencia el conflicto de intereses generado entre la reina y sus familiares directos, ya que Guillermo no dudará en tratarla de “reina inmunda, lengua de víbora”, la maldecirá, la acusará de prostituta y la amenazará con su espada, mientras que el padre de ambos, Aymeri de Narbonne, intervendrá para impedir la agresión física pero apoyará al héroe diciéndole: “¡Guillermo, dejad esta disputa. Es vuestra hermana, en mala hora nació!” (*laisse* CLVIII)⁸. Y, por el otro, aquellos que se arriesgarán a ayudarlo como Reinaud de Poitiers, sobrino de Guillermo, quien le promete ayuda y junto con Aymeri, su padre, y otros caballeros y parientes exclama: “cometeríamos una gran infamia si dejáramos que nuestro pariente fuera derrotado” (*laisse* CLIV-CLV)⁹. Se está en presencia, como sostiene Le Gentil (1990:36), de una familia cuyos miembros se sienten solidarios entre sí y comparten una misma causa.

IV. Conclusión

Como ya se ha mencionado, en nombre de la tradición carolingia, el objetivo esencial de la política real de los reyes Capetos era restaurar el Estado, el *Imperium* con un sistema legal por encima de los derechos de los linajes nobles (cf. Ruiz Domenec 2004:66 y Le Gentil 1990:22-23).

Así como en *La Canción de Rolando* el poeta se ubica del lado de la monarquía al proponer un modelo a imitar y ser un vehículo de propagandización del sistema de los tres órdenes, con el cual la institución eclesíástica quería limitar el desarrollo del poder autónomo de los señores feudales, el poeta del *Cantar de Guillermo* adopta decididamente el punto de vista de los intereses feudales. Para ello, el juglar se encarga de resaltar la grandeza y el desinterés de Guillermo y sus seguidores frente a la incompreensión y el egoísmo del rey.

Aquí, la tradición carolingia aparece aliada al poder real y, por consiguiente, es cuestionada a través de sus defensores. El comportamiento cobarde de Tiébaud y Esturmi en el campo de batalla y su conducta maliciosa en la corte no son más que referencias negativas a la institución monárquica. Frente a ellos, el poeta contrapone la entrega sin límites de Vivien, Guichart, Girart, Gui, Aymeri y todos los demás caballeros.

Por otra parte, la crítica al comportamiento egoísta de la reina Blanche-fleur quien aparece más preocupada por salvaguardar sus propios intereses que los del linaje al que pertenece, alcanza dimensiones virulentas e inesperadas en un cantar de gesta, donde el poeta, por boca de Guillermo no duda en referir la conducta licenciosa de la soberana como forma de denostarla. Sin embargo, esta preocupación de la reina por evitar la ayuda a su propio hermano no hace más que representar el miedo de la monarquía por el creciente peso social y político de señores feudales como Guillermo y por ello pretende destruirlo al no brindarle apoyo alguno. En este caso el poeta opone la figura piadosa y fiel de Guibourc, a quien convierte en un personaje ejemplar.

En el CG, el heredero de Carlomagno, Luis, es débil y sin carácter para sostener la defensa de la cristiandad. En el ciclo de Garin de Monglane, Joseph Bédier señaló que Carlomagno deja el reino como herencia a su hijo mientras que su espada, símbolo de su poder y de su lucha contra el infiel, es entregada a un todavía poco conocido Guillermo. Por esta razón puede considerarse acertada la opinión de Joaquín Rubio Tovar (1997:147, nota 130) cuando afirma que el emperador deja su corona a Luis, pero su espada es para Guillermo "como si intuyera el futuro y supiera de las debilidades de Luis y de la lealtad del noble franco".

En conclusión, el *Cantar de Guillermo* es una perfecta representación de las luchas políticas que vivían los franceses en la primera mitad del siglo XII. En él, el autor consigue plasmar en el campo poético el ideal que inspiraba al fiero linaje de los Narboneses del cual desciende Guillermo, pero también ilustra con maestría el interés de los señores feudales por asegurar la fortuna de todos y de cada uno conquistando nuevos feudos a los sarracenos, extendiendo sus dominios territoriales, substituyendo a la realeza cuando ésta se muestra pusilánime o descuida sus deberes, pero

defendiéndola contra las traiciones, aún cuando el rey carezca de voluntad y de prestigio, o se muestre injusto o ingrato.

Notas

- ¹ La edición en español del *Cantar de Guillermo* corresponde a la traducción de Joaquín Rubio Tovar publicada por Editorial Gredos, Madrid, 1997. La edición en francés antiguo corresponde a la transcripción del manuscrito de Londres publicada en *Recherches sur La Chanson de Guillaume* realizada por Jeanne Wathelet-Willem en Les Belles Lettres, Paris, 1975.
- ² Plaist vus oir degranz batailles e deforz esturs. De deramed uns reis Sarazinurs. | Cum il prist guere uers lowis nostre empereur. (Laisse I, vv. 1-3).
- ³ Tramet mei, sire, dan Guillelme al curb nes | v lowis qui france ad a garder | par lui veintrum la bataille champel (Laisse LXVIII, vv. 825-827).
- ⁴ ... tute combates e vengues arabiz | si dist hom co que dan Willame le fist | qui ques prenge suens est tote uoie le pris (Laisse VI, vv. 65-67).
- ⁵ Kj serreit il dunc pur deu mercj seignur | ke ia Willame aportast del estur | Se co nere lowis sun seignur | u viuien le hardi sun nevou. (Laisse XCVII, vv. 1253-1256).
- ⁶ Met enprouende e tei e ta moiller | v asa table nus laist pur dev manger | a chascun fur de sun pain dous quarters (Laisse CXLIX, vv. 2429-2431).
- ⁷ ... co dist li reis nen sui ore aisez | a caste feiz ní porterai mes piez ... (Laisse CLIV, vv. 2530-2531).
- ⁸ Sire Willame laissez ceste mellee | vostre sorur est mar fust ele nec. (Laisse CLVIII, vv. 2628-2629).
- ⁹ ... dist li uns al altre ore ferius grant hunte | de nostre ami si le laissium confondre ... (Laisse CLV, vv. 2555-2556).

Bibliografía

AA.VV., *Dictionnaire du Moyen Âge. Histoire et société*, Paris, Encyclopædia Universalis et Albin Michel 1997.

- BONNASSIE, P. *Vocabulario básico de la historia medieval*, Barcelona, Crítica, 1994.
- DUBY, G. *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*, Barcelona, Argot, 1983.
- LE GENTIL, P. *La littérature Française du Moyen-âge*, Paris, Armand Colin, 1990.
- LE GOFF, J. "El ritual simbólico del vasallaje" en *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente Medieval*, Madrid, Taurus, 1983.
- LE GOFF, J. *La civilización del Occidente Medieval*, Barcelona, Paidós, 1998.
- LOTMAN, J.M. y Escuela de Tartu *Semiótica de la Cultura*, Madrid, Cátedra, 1979.
- MIETHKE, J. *Las ideas políticas en la Edad Media*, Buenos Aires, Biblos, 1993.
- PAUPHILET, A. *Poètes et romanciers du Moyen Âge*, Bruges, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1958.
- PELLAT; PELLAT Ch. "L'idée de Dieu chez les "sarrasins" des chansons de geste", en *Studia Islamica* nº 22, 1965, pp. 5-42.
- RIQUER, M. de *Los cantares de gesta franceses: sus problemas, su relación con España*, Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, 1952.
- RUBI TOVAR, J. *Cantar de Guillermo*, Madrid, Gredos, 1997.
- RUIZ-DOMÉNEC, J.E., "La Chanson de Guillaume: relato de frontera" en *Medioevo Romanzo*, XXI: 2-3, Barcelona, 1997.
- RUIZ-DOMÉNEC, J.E., "Cruzando los Pirineos" en *El Mediterráneo. Historia y Cultura*, Barcelona, Ediciones Península, 2004.
- TODOROV, T., *La conquista de América. El problema del otro*, México, Siglo XXI Editores, 2001.
- WATHELET-WILLEN, J., *Recherches sur La Chanson de Guillaume*. Tome I/II. Paris, Les Belles Lettres, 1975.
- WILLIAMSON, J., "Structural Unity in the *Chanson de Guillaume*: The Role of Rainouart", en *South Atlantic Review*, 52: 2, 1987, pp. 15-24.
- ZUMTHOR, P., *Parler du Moyen Age*, Paris, Minuit, 1979.
- ZUMTHOR, P., *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, PUF, 1984.
- ZUMTHOR, P., Capítulo 6 "La epopeya" en *Introducción a la poesía oral*. Barcelona, Taurus, 1991.

LITERATURAS COMPARADAS

Desplazamientos, deambulaciones y búsquedas.

J.M.G. Le Clézio y Gisèle Pineau

Marta Celi

Universidad Nacional de Córdoba

Desde la perspectiva de un estudio temático, en este trabajo me propongo examinar desplazamientos, deambulaciones y búsquedas que animan los recorridos de algunos personajes novelescos de J.M.G. Le Clézio y Gisèle Pineau. Tomo el desplazamiento en tanto recorrido, real o metafórico, impulsado por diferentes *quêtes* o nostalgias.

Contrasto el valor que este tema adquiere tanto en la vida de los autores en cuestión cuanto en las historias de los protagonistas del corpus analizado. Mi propósito es rastrear estos circuitos con el fin de dar cuenta de itinerarios erráticos vinculados, por un lado, con la búsqueda identitaria y por otro, con la problematización de los conceptos de identidad y de territorio. A tal fin, priorizo la exploración de los derroteros hacia Ítacas reales o imaginadas, odiseas necesarias como puntos de partida para emprender otros viajes o errancias que complejizan o rechazan anclajes fijos en "patrias" convencionales —geográficas, culturales, étnicas, lingüísticas o memoriales—.

Dada la riqueza de este tópico recurrente en la producción literaria abordada, selecciono algunas de las diversas *quêtes* de los escritores estudiados espejadas en las búsquedas de los personajes de sus novelas; *quêtes* que surcan movimientos y migrancias en el espacio, el tiempo, el lenguaje, la escritura, la imaginación o la memoria de los autores al tiempo que se reflejan en los trayectos de los personajes de los textos estudiados.

Baso mi estudio en dos novelas, *Poisson d'or* (1997), de J.M.G. Le Clézio, autor blanco nacido en Niza, y, *L'Exil selon Julia* (1996), de la escritora negra de origen guadalupeño, Gisèle Pineau, nacida en París. Apoyo mi análisis en conceptos teóricos de los autores estudiados y en algunas

nociones de Édouard Glissant, Yuri Lotman, Jean-Marc Moura y Antonio Benítez Rojo.

«Il n'y a pas de lieux auxquels je sois attaché véritablement. Sans doute, s'agit-il plutôt de lieux imaginaires.» (*Le Clézio*)

Hombre escritor siempre en tránsito, J.M.G. Le Clézio siente desde muy joven la necesidad de romper con un estado de cosas que lo hace desdichado y partir. Hay un *autre côté* que lo reclama, hay un camino *en marge* que lo tienta.

«J'ai eu cette chance, ou cette malchance, je ne sais pas, de naître, par hasard, dans un endroit auquel je n'appartenais pas, d'une famille qui venait d'une île—l'île Maurice—où elle était de passage. Ils venaient de Bretagne. Mon père a vécu en Afrique, mon grand-père était médecin dans la région parisienne. Finalement, ma famille n'a pas pu m'inculquer le goût de la possession—ils étaient toujours locataires avec régularité. On ne m'a pas légué non plus de légende personnelle, une de ces aventures qu'on porte en soi et qui vous façonnent. (...) Je crois que, si j'ai une histoire, elle est liée à cette impression de farfelu, d'imprévisible, d'antihistorique. Rien de pesant.»¹

El viaje y la errancia constituyen temas privilegiados en la obra de Le Clézio. Por lo general, trazan recorridos de regreso a las fuentes, es decir, *nóstos* que delinear derroteros que conducen a la conciencia de sí. Cada libro de Le Clézio representa un mojón que señala la travesía de su existencia y de su escritura activada por su opción por los pueblos y las vidas nómades. La suya y la de sus personajes de ficción surcan rumbos enraizados en lo anhelado y búsquedas de lo invisible arraigado en lo poroso.

Los textos de Le Clézio comienzan con un viaje, refieren un recorrido que reconoce diferentes motivaciones y diversos puntos de anclaje que inmediatamente se desestabilizan para que el personaje siga “partiendo”, para que continúe la aventura de una eterna deriva. Este andar en el (des) arraigo, precisamente porque no reconoce amarres firmes, permite con-

ciliar denuncia y esperanza, ira y utopía, signadas ellas por el leitmotiv lecleziano del eterno recomenzar.

Según esta lógica, la frontera puede ser corredor y sendero hacia un “hogar”, un *nósto* hacia Ítacas huidizas aptas para estimular tanto la recuperación e invención de leyendas y la meditación sobre la Historia, como la ira y la palabra del antropólogo-humanista Le Clézio. Ira y palabra delatan la invisibilidad de los sin voz y la obscenidad de los cuerpos maltratados, de seres expulsados por un registro civil que no los empadrona.

Sus héroes y heroínas, proscritos en su mayoría, deambulan y, en general, zanja recorridos de retorno, odiseas dolorosas pero inevitables para poder volver a partir purificados. El pasaje hacia los diversos mundos que frecuentan y los solicitan, los instala en bordes-puentes, en un fecundo entre-dos (*in between*). Como al autor mismo.

«C'est vrai que l'idéal serait de vivre de façon permanente dans l'un ou l'autre des deux continents (Europa o América. La aclaración es nuestra). (...) ce n'est pas confortable d'être entre deux mondes. D'un autre côté, pour toutes sortes de raisons, par choix personnel, je ne peux me faire l'idée d'être entièrement d'un monde, ou de l'autre. (...) J'ai besoin de ce déséquilibre. J'ai besoin d'avoir deux portes.»²

La frontera, noción que tomamos de Yuri Lotman³, le permite circular por ambos universos. Así, la exploración lecleziana por excelencia transcurre en el tránsito, en el cruce de sucesivas aduanas que posibilitan repetidas partidas, en busca de una armonía perdida que cree encontrar en universos en ruinas y condenados al silencio: América precolombina, África nómada, islas de Oceanía borradas del mapa, entre otros.

El recorrido de la heroína de la novela *Poisson d'or* puede leerse en términos de travesía errática por pasadizos marginales. Circuito iniciático que traza caminos y atajos de un ser en exilio. Alejada del círculo ¿familiar?, de su país natal y de su comunidad, marcha, sin saberlo inicialmente, en búsqueda de sus orígenes. Sus vagabundeos se transforman en un itinerario hacia la conciencia de sí. (Des)andando su huella, debe pasar por pruebas dolorosas, sufrir despojos, ausencias y carencias; purificarse. Mas la exclusión —después de haberla padecido— puede volverse la condición necesaria del nomadismo lecleziano cuando se aprende a sentirla como

un privilegio. Desplazamiento circular pues pretende asegurar el retorno, diseñar “un cycle presque complet, une boucle parfaite”. Sólo después de este (re)encuentro puede comenzar otro viaje vinculado a la circulación de un yo susceptible de ser ubicado en cualquier punto del planeta.

Con este fin, el novelista toma un individuo segregado. Rechazando ideologías, credos religiosos, políticos o filosóficos, Le Clézio se enrolla entre los que pregonan la posibilidad de un nuevo “punto de partida humanista”, un humanismo heterogéneo y diverso fundado en la aceptación y la escucha del otro, especialmente de los grupos minoritarios condenados a guardar silencio. Cómo no relacionar estos conceptos con las reflexiones del martiniqués Édouard Glissant y su idea de la “creolización” ligada a la noción de identidad múltiple, rizomática, así como a su idea de la *relation*.

En las historias noveladas de Le Clézio hay muchos éxodos. Los protagonistas surcan sendas que los conducen de un lugar a otro. El desplazamiento territorial de los héroes interesa esa necesidad de partir más importante que la de llegar a destino. El impulso por iniciar el viaje es a menudo el resultado de una situación adversa histórica, económica o política. Es el caso de la peregrinación de Laïla, la narradora de *Poisson d'or*.

Comienza el recuerdo de la historia de su vida con el robo inicial del que fue objeto, que la priva de su cultura de origen en el sur de Marruecos. Forzada por las circunstancias, Laïla huye y va a formar parte de los inmigrantes anónimos que abandonan su país originario para intentar mejorar su suerte en Europa o en América. Su marginalidad es la de los *hors-la-loi*. Situada en el ámbito de la exclusión, Laïla debe entonces encontrar las estrategias que le permitan resistir los avatares de los *sans papiers*. Tiene que cruzar ilegalmente las fronteras, trabajar en la oscuridad y soportar la explotación.

Si Le Clézio toma partido por los invisibilizados—lo que desnuda una elección política— es porque quiere denunciar situaciones humanamente inaceptables y propiciar un diálogo que haga añicos el silencio y el aislamiento a los que estos seres son confinados. Pero el diálogo en sí mismo no es una panacea o un placebo; es una medicina amarga. No por casualidad el libro de cabecera de Laïla es *Les Damnés de la terre* de Frantz Fanon...

Laïla desanda el camino un día y vuelve a su supuesto lugar de nacimiento —lugar que nunca conoció— después de haber cruzado a Francia y a América del Norte.

«Je ne savais plus très bien pourquoi j'étais là. [...] Je ne cherchais pas de souvenirs, ni le frisson de la nostalgie. Pas de retour au pays natal, d'ailleurs je n'en ai pas. Ni les deux rives. Ma rive à présent c'est celle du vent froid du Canada. C'est plutôt un fil qui se tendait jusqu'au centre de mon ventre et qui me tirait vers un endroit que je ne connais pas.»⁴

Al llegar a ese Sur fastamagórico, Laïla no experimenta el sentimiento de pertenencia, razón por la cual su identidad ahora puede constituirse y desplazarse según un criterio afectivo. Porque recupera un hilo conductor que le permite narrar su existencia y porque oye la historia de alguien e imagina que se habla de ella. Empero, primero debió regresar a ese lugar en Marruecos que, aun sin pertenecerle, sin duda forma parte de su historia. Mas el viaje lecleziano se transforma poco a poco en puro andar, en movimiento que jalona las etapas de la experiencia de la discriminación y del precio de la diferencia.

Dicho esto, la exclusión y el exilio en el autor que nos ocupa, revisten connotaciones negativas y positivas. Representan una posibilidad de denuncia y un itinerario privilegiado hacia la construcción de una identidad rizomática. Según esta óptica, en *Le Clézio* la marginación y el desarraigo constituyen vías para favorecer búsquedas y deambulaciones que conducen hacia la conciencia de sí y el reconocimiento del otro.

Desde la perspectiva comparatística propuesta e inscrita en el ámbito de la investigación latinoamericana, parto con reservas de una reflexión de Jean-Marc Moura para examinar la obra de Gisèle Pineau, *L'Exil selon Julia*:

«Ni la francophonie littéraire ni la théorie postcoloniale ne sont des notions claires en France, l'une parce qu'elle a été engagée dans trop de débats idéologiques, la seconde en raison d'une origine anglo-saxonne assez récente qui ne lui a pas encore permis de s'acclimater dans notre recherche universitaire.»⁵

Abordar la literatura caribeña supone en primer término darse cuenta de la inmensidad y la complejidad de la geografía del Caribe. No podemos hablar de una uniformidad lingüística, cultural y política, de un todo en ese gran espacio mestizado. Afirmar Édouard Glissant en una entrevista emitida por TV5 en el programa *Invitation au voyage* el 14 de febrero de 2005 (<http://www.potomitan.info/atelier/glissant3.php>):

«[...] je suis tout à fait contre le fait qu'on propose des modèles. Mais, dans l'archipel de la Caraïbe (...) à l'origine, à la constitution même de cet archipel, il y a eu une multi-relation, des rapports, des apports d'Afrique, d'Europe, des Amérindiens, d'Asie, du Moyen-Orient. Et, tous ces apports se sont fondus, se sont fondus pas facilement. (...) Il y a eu l'esclavage, il y a eu ..., etc. Et, les Caribéens savent instinctivement (...) aujourd'hui, qu'avoir une identité, ce n'est avoir une souche (...) unique. (...) ça peut être avoir plusieurs racines, avoir ce que Deleuze et Guattari appelaient un rhizome, (...). Il est possible.»

El “Caribe” es pues un espacio impregnado de varias culturas. La representación caribeña no puede aislarse de esta diversidad ni despojarse de las trazas de la esclavitud, la plantación, la trata, la colonización, la descolonización, el exilio, la diáspora.

¿Cómo cohesionar la pluralidad literaria caribeña? En *La isla que se repite*, Benítez Rojo propone la idea de emprender un “viaje” como método de narrar historias caribeñas y de “sistematizar” esta zona tan irregular. Los viajes que se emprenden sin saber los destinos ni las rutas por seguir son los trayectos más interesantes que comparecen en el discurso literario del Caribe. Constituyen uno de los temas mayores de la literatura caribeña. En la narrativa, la representación de lo “caribeño” se nos ofrece muy fragmentada. Respuesta quizá a este espacio en constante movimiento, a esta “nación flotante”. Siempre en consonancia con Benítez Rojo, decimos que el concepto de que la nación puede llevarse con uno (es decir, no tiene que estar sujeta a un territorio geográfico específico) termina siendo una idea que necesita estar reescribiéndose y redefiniéndose constantemente.

En este paisaje territorial y cultural se enmarca la narrativa de Gisèle Pineau. Puede ser abordada desde varias perspectivas según se la incluya en la diversidad del discutido universo de la francofonía, en el panorama más estrecho de los discursos “caribeños”, en el amplísimo abanico de la literatura latinoamericana o, por nombrar sólo las más relevantes, en la epifanía de voces femeninas subversivas de autoras afroamericanas.

Como en *Le Clézio*, uno de los temas centrales que se puede rastrear en sus historias noveladas es el periplo de retorno a los orígenes, movimiento que jalona una búsqueda identitaria, individual y colectiva, que se debate entre la negritud, la africanidad, la antillanidad, la americanidad, la *creolité* o la “creolización” en un territorio móvil marcado, como ya dijimos, por el mestizaje y el sincretismo cultural.

Autora y personajes de ficción surcan sus *quêtes* en respuesta a imperativos psicológicos o históricos, a requerimientos de los pueblos signados por la colonización, la descolonización y la poscolonización. Así, marchan a la deriva o siguen un itinerario ritualizado en busca de una inserción en el mundo a fin de interactuar, con un perfil propio y diferente, con el conjunto de las “humanidades”, en plural, como lo desea Glissant. Al respecto, una vez más este martiniqués parece darnos alguna clave en otra de sus respuestas durante la entrevista televisiva antes mencionada:

«Un sentiment d'universalité, quoique, je dois dire que je me méfie un peu de la notion d'universel (...). Je pense que plutôt que de l'universel, je parlerais de quelque chose de tout à fait nouveau pour nous dans le monde actuel, je parlerais de la relation (...) parce que, pour moi, la relation, c'est la quantité finie de toutes les particularités du monde, sans en oublier une seule. Et, je pense que la relation c'est l'autre forme d'universel, aujourd'hui. C'est notre manière à nous tous, d'où que nous venions, d'aller vers l'autre et d'essayer comme je dis souvent de se changer en échangeant avec l'autre, sans se perdre, ni se dénaturer. Et, je pense que sans cette révolution nous continuerons à souffrir les souffrances que le monde endure aujourd'hui.»

Es necesario destacar los elementos (auto)biográficos de la obra de Pineau así como el modo en que la lengua *créole*, propia de la oralidad, busca

entrar en el registro del escrito y en el discurso literario con el mismo estatuto que la lengua francesa. Gisèle Pineau, enfermera en psiquiatría, escritora nacida en París en 1956, hija de padres guadalupeños, como tantas otras escritoras negras, rescata viejas y horribles heridas con el fin de dar respuesta al “deber de memoria” y de negociar, vía la contramemoria, huellas colectivas ejemplares y trazas que sinceren el pasado. Transitar los meandros de la anamnesis puesta al servicio de la recuperación de verdades no es un camino fácil de emprender. Por el contrario, exige desandar los corredores de la muerte y exhumar la palabra inhumada. Así lo expresa Glissant en el ya citado programa de TV5:

«[...] c’est surtout une révolte contre l’oubli. C’est surtout une révolte pour la mémoire. Ce qu’il y a de plus terrifiant dans l’histoire des peuples qui ont été dominés, (...) c’est l’oubli. Quand on proposait d’établir l’idée que l’esclavage était un crime contre l’humanité, les gens disaient (...) mais à quoi ça sert, (...) etc. Nous ne pourrions pas vivre le monde ensemble si nous n’avons pas des points de vue convergents sur ce qui est passé.»

Los engranajes de la remembranza en *L’Exil selon Julia* pueden ser desmontados con el objeto de (re)conocer los recovecos de los recuerdos reprimidos. Para esto, la memoria debe alinearse en un trayecto cuyo destino final es (re)construir una historia individual y colectiva y dibujar una hoja de ruta que garabatee búsquedas identitarias personales y comunitarias. La literatura, palimpsesto a merced de la memoria y sus poderes, las reescribe y las problematiza tal como los borradores de los atlas de lo “caribeño”. De esta manera, emprender el retorno supone (re)inventar huellas desdibujadas. Reflexiona Glissant en el programa de televisión ya varias veces mencionado:

«Cette mémoire reconquise est extrêmement intéressante du point de vue (...) littéraire. Pensez au chef-d’œuvre de Proust *À la recherche du temps perdu* (...) nous ne pourrions pas faire ça nous autres qui avons vécu cette période d’esclavage. (...) parce qu’y a ce voile d’oubli qui a été mis (...). Je dis (...) que (...) nous sautons de roche en roche sur la rivière du souvenir pour essayer de rattraper

ce qui est rattrapable. Et là, c'est une manière de concevoir la littérature dans son rapport au monde et dans son rapport à l'histoire.»

Julia, abuela paterna de la autora que nos ocupa, es trasladada de Guadalupe a Francia. Ella inicia a Marie, la narradora de la novela en cuestión, en el conocimiento de su tierra de origen. Marie adulta se retrotrae a sus cinco años, a su primer viaje a Guadalupe. Vuelven con Julia, Man Ya, a la helada Francia y escucha por primera vez en lengua *créole* —la abuela no habla francés— las fantásticas historias de su *pays* natal.

Para Gisèle Pineau, Francia es el país del exilio. El racismo y la intolerancia sufridos cada día nutren su obra. A la memoria de la pasada esclavitud se agrega la discriminación. Es difícil vivir en la Francia inhospitalaria de los años '60. El relato tiene elementos (auto)biográficos. Julia representa la memoria de Marie-Gisèle, la que le recuerda sus orígenes y la hace deambular hacia ellos, en clave de un mágico “Había una vez...”, por medio de narraciones de la tierra de sus antepasados. La palabra transporta a la niña a través del Atlántico, ese océano que ahora no representa el agua maldita que traslada barcos cargados de negros esclavos camino de una de las mayores ignominias que haya conocido América.

El exilio parece tener también sus lados positivos. Man Ya se transforma en la mejor amiga de la narradora. Gracias a la abuela, la niña asume y atiza su sentimiento de pertenencia y se apropia de un *Pays* de maravillas y de promesas, de colores y de aromas. Desplazamiento de la imaginación pues, mítica odisea hacia una Ítaca que, esta vez, es una isla verdadera y representa un hogar. Debe cruzar el Atlántico y hacer que sus aguas la transporten en su búsqueda identitaria, el Atlántico, ese Océano, ese elemento líquido, ahora sí, bautismal. Esta vez no licúa lenguas, religiones, recuerdos ni culturas sino que traslada de orilla a orilla lo que está inscrito en la piel, el corazón y la mente de Marie. Cual un rito, todo recomienza, todo se repite, todo se reescribe. Mito, rito y magia cruzan con Marie el umbral hacia la conciencia de sí y de su comunidad. Evocación, añoranza y relato empujan este *nóstos*.

¿Cómo aliviar el malestar de las sociedades poscoloniales sino por medio de la recreación de otra historia compartida, sustentada por otra memoria posterior al barco negrero originario? Las deambulaciones por “naciones flotantes”, por un entre-dos, propician el ya ritualizado

desplazamiento de los caribeños que llevan como equipaje identitario, la nación interior que viaja con ellos y que instalan en la diápora caribeña. Este Caribe migrante se resemantiza en cada nueva odisea. “Creolizado” y preñado de todas las memorias ambulantes, se refleja en la literatura a través de los recorridos y las búsquedas de héroes confrontados, en cada puerto y frontera, a nuevos signos identitarios. Así, las deambulaciones caóticas de las reminiscencias compartidas ofrecen a los autores del Caribe, y a los Ulises “sin hogar” de sus ficciones, un rico reservorio de datos y de rumbos aptos para ser sistematizados e inmediatamente desestabilizados, en el juego incesante y fecundo de las errancias memoriales y escriturarias del discurso caríbico.

Los mecanismos de la memoria, viajera en pos del hogar lejano, ponen en funcionamiento el juego de los recuerdos, la imaginación y los relatos. Los desplazamientos activan por un lado, la realidad dolorosa del exilio y la exclusión y, por otro, la búsqueda esperanzada del *là-bas* (el *Pays*) y la hospitalidad. Julia no pierde la ocasión de hablar en *créole* de las maravillas de su isla, pero también de la crueldad de la historia que anhela que sus nietos nunca olviden. Éste es el legado que transmite a Marie-Gisèle y que se transforma en el “hogar” de la narradora y de la escritora.

En la exploración identitaria, del estigma de la raíz única a la imprevisibilidad del rizoma, sinuosos caminos conducen a la construcción de identidades “creolizadas”. Le Clézio y Pineau instalan a sus personajes en “hogares” inestables. Por esta vía, resignifican y reescriben *nóstos* de actualizados Ulises migrantes, toda vez que (des)(re)orientan a estos Odiseos “sin casa” en un mundo globalizado. (Re)crean al fin, aspectos de ciertos héroes literarios canónicos que regresan a renovados (inter)textos. Así, éxodos, exilios, diásporas y cruce de fronteras activan la marcha hacia la conciencia de sí e impulsan la búsqueda de un “lugar” siempre provisorio —geográfico o artístico—.

Desplazamientos, deambulaciones y búsquedas en Le Clézio y en Pineau surcan rutas sinuosas aptas para conducir hacia un nuevo punto de partida humanista; marcan rumbos en pos de un diálogo entre personas y culturas en un paisaje de fronteras, de diversidad identitaria, en el que un universal humano debería incluir a todas las voces particulares.

Notas

- 1 LE CLÉZIO, J.M.G.: *Ailleurs*. Paris: Arléa, 1995, p. 25. pp. 64-65.
- 2 LE CLÉZIO, J.M.G.: *Ibidem*, pp. 92-93.
- 3 La frontera es un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa. (...) La función de toda frontera (...) se reduce a limitar la penetración de lo externo en lo interno, a filtrarlo y elaborarlo adaptativamente. (Lotman, I.M., 1996, 24)
- 4 LE CLÉZIO, J.M.G.: *Poisson d'or*. Paris: Gallimard, 1997, p. 249.
- 5 MOURA, Jean-Marc: *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs. Afrique, Caraïbe, Canada*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 1999, p. 1.

Bibliografía

- BENÍTEZ ROJO, Antonio: *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Casiopea, 1998.
- LE CLÉZIO, J.-M.G.: *Poisson d'or*. Paris: Gallimard, 1997.
- _____. *Ailleurs*. Paris: Arléa, 1995.
- LOTMAN, Yuri: *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. (Selección y traducción del ruso de Desiderio Navarro). Madrid: Cátedra (Colección Frónesis), 1996.
- MOURA, Jean-Marc: *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs. Afrique, Caraïbe, Canada*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 1999.
- PINEAU, Gisèle: *L'Exil selon Julia*. Paris: Stock, 1996.

Fuentes electrónicas

<http://www.potomitan.info/atelier/glissant3.php>

La Alegría de la Corte en *Erec y Enid* y el episodio del castillo de la Pésima Aventura en *Yvain*: un análisis comparativo

Lic. María Dumas

Universidad de Buenos Aires

En el prólogo a *Erec y Enid*, Chrétien de Troyes pone en evidencia la transformación que opera sobre su fuente durante la composición de la obra y describe el proceso de creación en los siguientes términos: "... trait d'un conte d'aventure,/ une mout bele conjunture" (vv.13-14).¹ Si bien la crítica ha esbozado numerosas interpretaciones para la palabra *conjonture*, Eugène Vinaver estableció certeramente su significación como un modo de tratar la materia para lograr "... a whole made out of several parts" (1971, p. 36). De modo que un *roman* no será una sucesión arbitraria de episodios (como los cuentos de "... cil qui de conter vivre...", v. 22²), sino más bien una totalidad significativa en la que cada aventura adquiere una función precisa en relación con el sentido de la obra. De esta manera, el lugar que ocupan la Alegría de la Corte y el episodio del castillo de la Pésima Aventura en la estructura global de *Erec y Enid* y de *Yvain* o *El Caballero de León*, respectivamente, será tan significativo como las aventuras en sí mismas.

Ambos episodios tienen su origen en una costumbre, que en uno y otro caso Köhler clasifica entre aquellas cuya abolición por el protagonista casi siempre constituye "... une aventure de délivrance, sinon de rédemption" (1960, p. 392). De manera que, a diferencia de lo que ocurre en otras costumbres, como la del Ciervo Blanco o la de la Fuente Mágica, en ellas la aventura que desencadenan se encuentra atravesada por la idea de reclusión que sólo la intervención del héroe podrá anular. Así, como veremos, la costumbre de la Alegría de la Corte, por un lado, y la que establecen los hijos del diablo en el castillo de la Pésima Aventura, por el otro, determinan la organización análoga de ambos episodios en torno a la noción de encierro la cual, en uno y otro caso, se vuelve aún más opresiva frente a la

incertidumbre que impone el secreto. Sin embargo, el lugar que Chrétien otorga a estos episodios en la *conjointure* determinará y explicará las diferencias en el alcance y la significación que evidencian las ideas de clausura y secreto en cada una de las aventuras. Estas diferencias, a su vez, permiten identificar la motivación de uno y otro caballero al enfrentar la aventura y, en última instancia, el contraste entre el sentido de la búsqueda de cada uno de ellos.

Así, en *Erec y Enid*, por un lado, la reclusión que impone la costumbre se vuelve manifiesta en la representación del espacio que, como sugiere Dubost, "... s'ordonne ici selon l'image de la clôture, ou plus précisément, selon plusieurs clôtures successives." (1991, p. 298). El castillo de Brandigán, según lo describe el narrador, se encuentra "... tout clos en tor de mur novel..." (v. 5364)³ y a esta barrera se superpone en forma concéntrica un río "... mout parfonde,/ lee et bruiant comme tempeste" (vv. 5366-5367)⁴ que aísla literalmente el castillo y priva a la muralla de su función defensiva para volverla un simple objeto de contemplación estética (vv. 5400-5406). Por otra parte, al acercarse y al ingresar en el castillo, Erec recibe una serie de advertencias que atribuirán al encierro un carácter definitivo y funesto. La idea de clausura construida a partir de la representación del espacio se encuentra aquí enfatizada por el peligro extremo de la aventura, que lleva a que la entrada en el castillo se asocie de forma indefectible con la muerte. Guivrete advierte al héroe: "... mais [l'aventure] mout est griés a asommer,/ que nuns n'en puet eschaper vis" (vv. 5454-5455).⁵ Una vez dentro de la fortaleza, estas advertencias se vuelven aún más ominosas: "A demain est ta morz venue,/ demain morras sanz atendue..." (vv. 5515-5516).⁶

Sin embargo, la imagen del encierro se vuelve realmente opresiva cuando se incorpora a su representación el elemento maravilloso. Ma-boagraín, preso de sus propias palabras, de su *largesce*,⁷ ha sido encerrado por su amiga en un vergel mágico que transgrede las leyes naturales y desafiaba toda posibilidad de comprensión: "Ou vergier n'avoit environ,/ Mur ne paliz se de l'air non;/ Mais de l'air ert totes parz/ Par nigromance clos li jarz (...) Ne que s'il fust toz clos a fer" (vv. 5731-5734, 5737).⁸ Este vergel alcanzará su significación plena en un nivel simbólico ya que el aislamiento egoísta que la dama impone a su amante espeja, aunque llevada al extremo, la reclusión de Erec y Enid en la corte del rey Lac tras sus bodas. En este sentido, el peligro que este tipo de amor representa para el orden

social permitirá enfatizar, desde un plano semántico, la idea de encierro que recorre la aventura. Además, si bien la configuración espacial del episodio resulta muy efectiva para poner en evidencia el sentido oclusivo de la costumbre, el extenso *racconto* con el cual Maboagraín, tras ser vencido, responde a las preguntas de Erec, explicita una vez más hasta qué punto la aventura se encuentra atravesada por la lógica del encierro: “Ainsi me cuida retenir/ ma damoisele a lonc sejour. (...) Por ce me cuida a delivre/ toz les jors que j’eüsse a vivre/ avec li tenir en prison” (vv. 6082-6083, 6087-6089).⁹

En *El Caballero del León*, por otro lado, la idea de reclusión, verbalizada por los diversos habitantes del castillo de la Pésima Aventura, también articula el episodio en su totalidad. Será el portero quien, al recibir a Yvain, describa por primera vez el castillo en términos de clausura: “Venés tost, venés!/ En tel lieu estes assenés/ ou vous serés bien retenus” (vv. 5177-5179).¹⁰ Instantes después, al ver a Yvain tornarse hacia la puerta, deberá reforzar esta advertencia y establecer nuevamente el carácter infranqueable de los límites del castillo: “Si n’avés mie fait savoir,/quant vous estes venu chaiens,/ car de l’issir est il noiens” (vv. 5218-5220).¹¹ Al igual que en la Alegría de la Corte, la progresión de la aventura determina a su vez la profundización del encierro. De este modo, a estas imprecaciones del portero se superpone la imagen de las cautivas, recluidas en un vergel rodeado de grandes estacas puntiagudas, forzadas a trabajar en condiciones inhumanas¹² y sin ninguna esperanza de liberación: “Mais mout dis ore grant enfache/qui parlai de la delivranche,/ que jammais de chaiens n’istrans” (vv. 5291-5293).¹³ Este *racconto* de una de las doncellas acentúa la idea de reclusión enunciada por el portero en la medida en que, por medio de la anáfora de los términos “jamás” y “siempre” (vv. 5290-5297), incorpora al discurso la dimensión temporal y le otorga al encierro un sentido de perpetuidad. Ahora bien, las amenazas del portero y las anticipaciones de la doncella se verán actualizadas de manera cabal en la actitud del señor del castillo quien, pasada la noche, niega a Yvain el pedido de licencia para partir, en razón de “... une mout fiere diable...” (v. 5464): “Pour riens escaper ne s’en puet/ nus chevaliers qui cheens gise./ Cheste coustume est rente assise...” (vv. 5496-5498).¹⁴ El combate con los hijos del diablo reclamará una nueva instancia de encierro que, en este caso, se impone sobre el león (vv. 5558-5565). Por último, vencidos los demonios, el señor del

castillo sostiene todavía la reclusión e intenta, sin éxito, retener a Yvain: "Jamais, se jel ne vous commant/ et mes consax ne le m'aporte,/ ne vous ert ouverte ma porte:/ ainz remandrés en ma prison" (vv. 5733-5737).¹⁵

Este análisis nos permite percibir hasta qué punto en ambos episodios la noción de encierro articula el progreso de la aventura. Sin embargo, resulta interesante señalar que en uno y otro texto la reclusión tendrá alcances divergentes. Mientras que en la Alegría de la Corte la superposición de las imágenes de clausura no busca sino reforzar la prisión a la que ha sido sometido Maboagraín, en el castillo de la Pésima Aventura, en cambio, a medida que el episodio avanza, el encierro se intensifica mediante la reclusión progresiva de nuevas víctimas, de tal forma que el cautiverio no alcanza sólo a las trescientas doncellas sino también a Yvain e, incluso, a su león. En este sentido, la motivación de uno y otro héroe para llevar a cabo la aventura va a ser por completo divergente. Yvain, por su parte, enfrenta cada una de las etapas del episodio forzado por los sucesivos agentes de su encierro. Erec, por el contrario, libre de coerciones externas, realiza la aventura movido por su propia determinación. Esto se vuelve evidente desde el ingreso de ambos caballeros en el castillo. En Yvain, la decisión de entrar en la fortaleza se encuentra claramente sujeta a la necesidad de alojamiento: "Dame, fait-il, se je creoie/ vostre conseil, je cuideroie/ que g'i eüsse honneur et preu./ Mais je ne saroie en quel leu/ je trouvasse hostel anuit mais" (vv. 5159-5163).¹⁶ En *Erec y Enid*, por el contrario, el hospedaje no es más que una excusa que esgrime Erec, hostigado por el deseo de la Alegría, para persuadir a Guivrete de ingresar en el castillo: "Ahi! Beax douz amis, /soffrez que nostre ostex soit pris/ou chastel, mais ne vos ennuit..." (vv. 5441-5443).¹⁷

Una vez dentro de la fortaleza, este contraste en la motivación de los personajes se vuelve aún más evidente, sobre todo al considerar el comportamiento de cada caballero durante la acogida que le brinda el señor del castillo. Yvain, como es característico de las escenas de hospedaje, parece ingresar "... en una secuencia de vida en cierta manera ahistórica, marcada por el signo del olvido y la abstracción de las preocupaciones..." (Espósito, 2000, p. 34). Es tal el olvido en que se sume que, a no ser por las intervenciones del narrador (vv. 5403, 5420-5421), la opresión del encierro parece haber sido definitivamente desplazada por el placer que le deparan los cuidados y las atenciones de la hija del señor. A Erec, en cambio, el clima

festivo de la acogida no alcanza a hacerlo caer en el olvido: “Si commença a rementoivre/ ce donc au cuer plus li tenoit:/ de la Joie li sovenoit...” (vv. 5586- 5588).¹⁸ Antes bien, interrumpe el goce propio de la escena de hospitalidad y pide al rey Evraín que le conceda la Alegría. Tras un largo intento de disuasión, frente a la firme determinación de Erec, el rey cede: “... vos errez encontre mon pois./ La Joie avroiz, que vos querez...” (vv. 5650-5651).¹⁹ En *El Caballero del León* encontramos la situación inversa: el señor del castillo, lejos de intentar disuadir a Yvain, a fin de mantener la costumbre, lo obliga a que “... soit ou drois ou tors...” (v. 5468)²⁰ se bata con los demonios. Del mismo modo que el rey Evraín, Yvain, ante la imposibilidad de partir, accede finalmente al combate contra su voluntad: “Dont m’i covient il tote voie/ combatre maleoit gré mien,/ mais je m’en souffrisse molt bien/et volentiers, ce vous otroi” (vv. 5502-5505).²¹

La diferencia en la motivación de uno y otro caballero se profundiza al analizar cómo se desenvuelve el enigma que estas aventuras plantean inicialmente tanto a Erec como a Yvain. A diferencia de lo que ocurre en otros castillos que los caballeros encuentran en las sucesivas pruebas que enfrentan a lo largo de su proceso de aprendizaje, las advertencias que los héroes reciben aquí, ya sea por su hostilidad o por su reiteración, otorgan a una y otra aventura un carácter secreto y enigmático que acentúa su peligro y su dificultad. Antes de entrar en el castillo, ambos caballeros intentan enfáticamente esclarecer este misterio mediante numerosas preguntas que en uno y otro caso son respondidas de manera elusiva o parcial. Ahora bien, mientras que en la Alegría de la Corte el secreto se sostiene a lo largo de todo el episodio y sólo se devela una vez que Erec vence a Maboagraín, en *El Caballero del León*, el enigma se resuelve tan pronto como Yvain ingresa en el castillo y una de las cautivas, como vimos, le indica con toda claridad que su liberación está sujeta al combate del caballero con los hijos del diablo. En este sentido, dado que Yvain conoce las implicancias de su enfrentamiento con los demonios para la comunidad del castillo de la Pésima Aventura, resulta llamativo que, pasada la noche, intente evitar el combate y sólo se resigne a afrontarlo, forzado por su huésped, porque constituye su única alternativa para poder proseguir su camino. Esta actitud resignada y pasiva se vuelve aún más sugestiva si la comparamos con la conducta activa y dispuesta de Erec, para quien los términos y las consecuencias de la aventura permanecen velados hasta la conclusión de la aventura: “... mout

li est tart/ qu[e] il saiche et voie et conoisse/ dont il sont tuit en tel angoisse,/ en tel ennuit et en tel poinne” (vv. 5718-5721).²²

Ahora bien, ¿cómo se explica que frente a la disposición activa y resuelta con que Erec enfrenta la aventura, Yvain, por su parte, no actúe sino por coerción? Para responder a esta pregunta, es preciso situar cada aventura en la estructura general del *roman* en el cual se incluye. El episodio en el castillo de la Pésima Aventura, por un lado, constituye una etapa intermedia en la búsqueda de Yvain.²³ La aventura se encuentra intercalada con la defensa de la hija menor del señor de la Negra Espina, pleito para el cual se ha fijado un plazo preciso que el caballero debe cumplir. Por lo tanto, para Yvain quien, a diferencia de Erec, no ha concluido aún su proceso de perfeccionamiento, el castillo de la Pésima Aventura no representa más que una demora, un obstáculo para proseguir su búsqueda y alcanzar el objetivo de su itinerario, el perdón de Laudine. Como sugiere Douglas Kelly, en los *romans* de Chrétien de Troyes las grandes búsquedas de los personajes se encuentran subordinadas a su fin único y particular, de tal forma que las etapas pierden para el caballero mucho de su interés propio. Esto se evidencia en una serie de rasgos recurrentes entre los cuales se encuentra “L’impatience inspirée par les délais, le désir de ne pas être retenu...” (1971, p. 338). En efecto, la realización de esta aventura no es para Yvain un fin en sí mismo, sino que representa ante todo la posibilidad de salir del castillo y continuar su camino de expiación; de ahí su impaciencia por partir una vez vencidos los hijos del diablo: “Si m’en laissiès em pais atant,/que la damoisele m’atant...” (vv. 5727-5728).²⁴

Por otro lado, la Alegría de la Corte encuentra a Erec en una situación muy diferente en la medida en que su período de prueba ya ha finalizado. Su paso por la corte del rey Arturo, aunque involuntario, le ha permitido reparar su reputación ante la comunidad: “Erec, the seriousness of his wounds emphasized by the concern expressed by the court, can no longer be setting out to defend himself against the accusation of *recreantise*” (Sturm-Maddox, 1982, p. 523). Además, tras el episodio en la corte del conde Limors, donde la pareja atraviesa la prueba más difícil, tanto el narrador como el mismo Erec establecen enfáticamente la conclusión del proceso de aprendizaje: “... Or ont faite lor penitance” (v. 5245).²⁵ Por lo demás, el giro definitivo de Erec hacia un estado de perfección como caballero y amante encuentra su más clara expresión en el recurso narrativo de

la muerte y resurrección. Por lo tanto, el afán de Erec por alcanzar la Alegría de la Corte trasciende su búsqueda individual y no está subordinado a un objetivo personal ulterior, de tal modo que, al llevar a cabo la aventura, el caballero no tiene otro fin más que abolir la costumbre y devolver la alegría a la comunidad del castillo de Brandigán. En la Alegría de la Corte, entonces, la identificación entre los intereses del individuo y los de la comunidad es completa.

En este sentido, resulta interesante señalar que la alegría que genera la abolición de la costumbre tendrá a su vez alcances diversos. En ambos casos, se describe en términos hiperbólicos, pero mientras que en *El Caballero del León*, el narrador le concede sólo cuatro versos (5776-5779), en *Erec y Enid* el gozo de la corte se refiere extensamente en repetidas oportunidades y tiene una proyección mucho más amplia: "Novele par le país vole/ qu'ainsinc es la chose avenue..." (vv. 6168-6169).²⁶ Además, en *Yvain*, la distancia entre el individuo y la comunidad se vuelve evidente en la escasa sino nula participación del protagonista en la alegría de las doncellas por su liberación. Frente a Erec, quien permanece tres días completos en la corte del rey Evraín, para Yvain las demostraciones de gozo y gratitud de las doncellas significan un nuevo impedimento para poder continuar su camino: "Au partir toutes li enclinent,/ et si li orent et destinent/ que Diex li doinst joie et santé (...) Et cil respont que Diex les saut,/ cui la demeure molt anuie..." (vv. 5795-5797, 5800-5801).²⁷

Para concluir, al analizar comparativamente estas dos aventuras resulta posible advertir que desde *Erec y Enide* hasta *El Caballero del León*, la relación entre individuo y sociedad se ha vuelto más problemática. Ciertamente, ambos caballeros se ponen al servicio de una comunidad para liberarla de una costumbre maléfica o simplemente nociva para su funcionamiento. Sin embargo, la correspondencia plena entre los objetivos del individuo y los de la comunidad que se observa en la Alegría de la Corte, en *Yvain* ha sufrido un desajuste, por lo cual es preciso establecer una jerarquización entre unos y otros. Este desdoblamiento entre individuo y sociedad que en el episodio del castillo de la Pésima Aventura se vuelve evidente en el nivel del contenido, como indica Köhler, en el plano formal se expresa mediante la separación entre el universo de Laudine y la corte de Arturo, de tal forma que la posibilidad del héroe de formar parte

de la comunidad "... se ha convertido en tan limitada que la alienación se expresa en un nuevo cambio en la estructura narrativa" (1956, p. 213).

—Notas—

- 1 Chrétien de Troyes. *Erec et Enide*. Paris: Le Livre de Poche, colección Lettres gothiques, 2003. Todas las citas corresponden a esta edición. Para la versión en español de *Erec y Enid* utilicé la traducción de V. Cirlot, A. Rosell y C. Alvar (Chrétien de Troyes. *Erec y Enid*. Madrid: Siruela, 1993). La traducción de los pasajes más extensos se incluyen en notas, con el número de página entre paréntesis. "... de un cuento de aventuras ha sacado un relato muy hermoso..." (3).
- 2 "... aquellos que quieren vivir de contarlo..." (3).
- 3 "... encerrado en una muralla reciente..." (96).
- 4 "... tan profundo, tumultuoso y bravo como una tempestad" (96).
- 5 "... [la aventura es] difícil de llevar a cabo, pues nadie puede escapar con vida" (98).
- 6 "... mañana te llegará la muerte; mañana morirás sin remisión..." (99).
- 7 Para el concepto de *largesce*, véase Köhler. "El rey Arturo y su reino" en *La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés*. Barcelona: Sirmio, 1990.
- 8 "El vergel no tenía alrededor ni muralla, ni empalizada, a no ser de aire; de aire está cerrado por todas partes —por nigromancia— aquel jardín (...) como si todo estuviera cercado con hierro" (103).
- 9 "Así creyó retenerme mi doncella durante mucho tiempo (...) así creía que yo estaría libre el resto de los días de mi vida, siendo su prisionero" (109).
- 10 Chrétien de Troyes. *Le chevalier au lion*. Paris: Le Livre de Poche, colección Lettres gothiques, 1994. Todas las citas corresponden a esta edición. Para la versión en español de *El Caballero del León* empleé la traducción de Isabel de Riquer (Chrétien de Troyes. *El Caballero del León*. Madrid: Alianza, 2000). La traducción de los pasajes más extensos se incluyen en notas, con el número de página entre paréntesis. "Entrad rápidamente, entrad; habéis llegado a un lugar en donde seréis retenido..." (130).
- 11 "No habéis sido prudente al entrar aquí, pues es imposible salir" (131).
- 12 Cabe aclarar que, como indica Averbach, a pesar de que en la sala de trabajo de las doncellas se problematizan cuestiones como el sueldo y la longitud de las jornadas,

esta escena no representa un ejemplo de realismo en la obra de Chrétien de Troyes en la medida en que la atmósfera mágica que caracteriza al *roman* "... trae consigo el que cada imagen coloreada y viva de la realidad inmediata parezca como brotada del suelo, es decir, de un suelo fabuloso, de suerte que, como dijimos, estén desprovistas de todo fundamento real y político." (1950, 129).

- 13 "Es una niñería hablar ahora de libertad, porque nunca saldremos de aquí" (132).
- 14 "... una costumbre diabólica y terrible..."; "Ningún caballero que está aquí dentro puede escapar bajo ningún pretexto. Así está establecida esta costumbre..." (135).
- 15 "Nunca, si yo no lo ordeno o no lo impulsan mis sentimientos se os abrirá la puerta, sino que permaneceréis en mi prisión" (139).
- 16 "Señora —le contestó—, si hiciera caso de vuestros consejos pienso que alcanzaría honor y mérito, pero no sabría dónde encontrar alojamiento hoy" (130).
- 17 "¡Ay!, buen dulce amigo, permitid que nos alojemos en el castillo, que no os moleste..." (98).
- 18 "... comenzó a acordarse de lo que más tenía en el corazón: se acordaba de la Alegría..." (100).
- 19 "... os enfrentaréis, en contra de mi voluntad, con la Alegría que requerís..." (101).
- 20 "... de grado o por fuerza..." (135).
- 21 "Entonces tendré que luchar con ellos muy a pesar mío y os aseguro que me abstendría muy a gusto, pero iré a luchar ya que no puedo evitarlo" (136).
- 22 "... mucho le tarda en ver, saber y conocer de qué tienen todos tal angustia, tal miedo y tal pena" (103).
- 23 El nombre mismo del castillo califica a la aventura con el superlativo "Pesme" y la incluye en una progresión, es decir, la pone en relación con una serie de aventuras previas de las cuales ésta, por la naturaleza de los enemigos que enfrenta, es la peor.
- 24 "Dejadme, pues, en paz; la doncella que vino conmigo me espera..." (139).
- 25 "... ya han cumplido la penitencia" (94). Véanse también los versos 4914-4925 y 5128-5130.
- 26 "Vuela la noticia por el país, de que así ha sucedido la cosa" (110).
- 27 "En el momento de separarse se inclinaron ante él y rogaron para que tuviera buen destino y Dios le otorgara felicidad y salud (...) Y él, a quien esta demora importuna mucho, las encomendó a Dios" (140).

 — Ediciones —

- TROYES, Chrétien de. *Erec et Enide*. Ed. de J.M. Fritz. Paris: Le Livre de Poche, colección Lettres gothiques, 2003.
- . *Erec y Enid*. Trad. V. Cirlot, A. Roselly y C. Alvar. Madrid: Siruela, 1993.
- . *Le Chevalier au lion*. Ed. de D. F. Hult. Paris: Le Livre de Poche, colección Lettres gothiques, 1994.
- . *El Caballero del León*. Trad. de Isabel de Riquer. Madrid: Alianza, 2000.

 — Bibliografía —

- AUERBACH, Erich. "La salida del caballero cortésano" en *Mímesis*. México DF: FCE, 1996.
- DUBOST, Francis. *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*. Paris: Champion, 1991.
- ESPOSITO, Edoardo. "Las formas de hospitalidad en el *roman courtois* (desde el *Roman de Thèbes* a Chrétien de Troyes)" en *Chrétien de Troyes: Yvain o El Caballero del León*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 2000, 17-43.
- KELLY, Douglas. "La forme et le sens de la quête dans *Erec et Enide* de Chrétien de Troyes". *Romania*, 367, 3, 1971, 326-358.
- KÖHLER, Erich. "Le rôle de la 'coutume' dans les romans de Chrétien de Troyes". *Romania*, 323, 3, 1960, 386-397.
- . *La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés*, Barcelona: Sirnio, 1990 (primera edición, 1956).
- STRUM-MADDOX, Sara. "The *Joié de la Cort*: Thematic unity in Chrétien's *Erec et Enide*". *Romania*, 412, 1982, 513-528.
- VINAVER, Eugène. *The rise of romance*, London: Oxford University Press, 1971.

Análisis comparativo de *El Caballero del León* y el Mabinogi “Owein or the Countess of the Fountain”

Eugenio López Arriazu
Universidad de Buenos Aires

I. Introducción

Antes de abordar un estudio comparativo de *El Caballero del León* de Chrétien de Troyes y el Mabinogi “Owein or the Countess of the Fountain” es necesario detenerse en la posible filiación entre ambos textos. Si bien los dos relatos tratan sobre la materia de Bretaña y los elementos en común son numerosos, a pesar de su diferente extensión, es difícil establecer una relación intertextual en la que uno de ellos fuera hipotexto del otro. El hecho de que el manuscrito más antiguo y mejor conservado de los *Mabinogion* (el *White Book* de Rhydderch) sea del siglo catorce, es decir, dos siglos posterior a la producción de Chrétien, no permite postular el texto del autor francés como hipotexto del relato galés. Por el contrario, los *Mabinogion* parecen haber existido en forma escrita por un largo tiempo antes del siglo catorce. A los efectos de nuestro análisis, en consecuencia, sostendremos la hipótesis de R. L. Thompson, a la que alude Jeffrey Gantz en su introducción a *The Mabinogion* (Radice [ed.], 1976: 25), según la cual tanto los *Mabinogion* como los romances de Chrétien derivan de reformulaciones francesas de relatos de origen celta.

Relativos al fondo ancestral y mitológico de ambos relatos son los estudios que rastrean el valor de la fuente y de la dama como símbolos de la fuente de la vida y de la potencia fértil y renovadora encarnada en la mujer, así como el valor del león como alter ego del héroe y símbolo de lo instintivo. Apuntalan estas interpretaciones la mitología comparada y la ausencia de nombre para la dama en el Mabinogi y en la mayoría de

los manuscritos de Chrétien, ya que así se realza su valor simbólico y “lo remoto de su naturaleza” (Ojars Kratins, 2000: 8). Sin embargo, a este fondo ancestral ambos relatos incorporan el amor cortés y las aventuras del caballero feudal. Puede decirse, en primera instancia, que la reelaboración del material mítico a favor de la transmisión de la ideología cortés se halla más trabajada en *Le Chevalier au Lion*. En otras palabras, la transformación de lo mítico en maravilloso parece ser más clara en el texto de Chrétien que en el Mabinogi.

En lo que sigue, dejaremos de lado las interpretaciones relacionadas con el fondo mítico de los relatos y nos centraremos en uno de los procedimientos centrales empleado por Chrétien para transmitir la ideología feudal ligada al amor cortés y al caballero ideal. Para ello, apelaremos a la noción de *amplificatio*, pero usada en un sentido restringido. Si bien la comparación pondrá de relieve las ampliaciones introducidas por Chrétien, dada la falta de contacto directo entre los textos, a la que aludimos arriba, nos referiremos por *amplificatio* a una operación sobre cierto material recibido, que supondremos más afín en extensión y naturaleza al volcado por escrito en “Owein or the Countess of the Fountain”.

La noción de *amplificatio* será entendida en el marco de los conceptos teóricos que desarrolla Tomashevski en “Temática”, a saber: trama, argumento, motivo libre y asociado, y las motivaciones compositiva, realista y estética.

II. La trama

Una primera comparación de ambas tramas permite verificar que la mayoría de los motivos asociados coinciden, es decir, aquellos motivos que no pueden quitarse sin dañar la trama de la historia.

Hay, sin embargo, diferencias significativas que alteran tanto la trama como el argumento. Por un lado, se observa una distribución de motivos que es cronológicamente diferente y que por lo tanto requiere explicaciones causales distintas. Así, por ejemplo, el motivo de la lucha entre Iván y Gawain, en la que ninguno reconoce a su oponente y ambos se dan por vencidos frente al rey Arturo transcurre en el relato galés tras la lucha entre Owein, ahora el señor de la fuente, y Kay. En la versión de Chrétien, la lucha es prácticamente el clímax del romance, previo a la reconciliación

ente Yvain y la dama de la fuente. Funciona como el corolario de una serie de aventuras ligadas a la defensa de una de las hermanas en pleito, lo que constituye de por sí toda una serie de motivos o trama dentro de la trama general. Toda esta sección del romance está altamente trabajada desde el punto de vista de la motivación, lo que convierte, como veremos más adelante, a la lucha entre Yvain y Gauvain en un triunfo simbólico del modelo caballeresco encarnado en El Caballero del León y opuesto en cierta medida al que encarnaría Gauvain, afecto a los juegos y perseguidor de una gloria que no necesariamente debe ser el resultado de la defensa de la justicia y los valores cortesés. En "Owein or the Countess of the Fountain", por el contrario, la lucha limita su explicación al hecho de que los oponentes no se habían reconocido.

III. El argumento

A los efectos de analizar las motivaciones que rigen la introducción de los motivos libres, compararemos brevemente dos escenas.

El hombre que encuentra Kynon cuando va en busca de aventuras corresponde a la descripción que ya le había sido proporcionada en la fortaleza:

«a great black man, no smaller than two men of this world. He has one foot, and one eye in the middle of his forehead, and he carries an iron spear which you can be certain would be a burden for any two men. Though ugly, he is not an unpleasant man. He is keeper of the forest, and you will see a thousand wild animals grazing about him» (Radice: 1976:196).¹

Cuando Kynon lo encuentra, le pregunta qué poder tiene sobre los animales; el hombre da un golpe a un venado y los animales salvajes "came until they were like stars in the sky" (197), luego el hombre los miró y ellos "bowed their heads and worshipped him as obedient men do their lord" (197). La descripción física y la relación con los animales está mucho más cerca del relato mítico que de lo maravilloso propio del romance. De hecho, entre las deidades celtas y germánicas Lug cierra un ojo para realizar

sus encantamientos y Odín es tuerto. A los animales, por su parte, se les asigna gestos humanos, como más adelante sucederá con el león.

En Chrétien, si bien la descripción física del guardián del bosque le otorga atributos animales, la primera frase no deja lugar a dudas sobre su humanidad: “Uns vilains qui resamboit Mor / Grans et hideus a desmesure” (Mejer, 2009: vv. 288, 289).² En primer lugar, el villano es lo opuesto del caballero; está desprovisto de cortesía y de todas las virtudes que la nobleza feudal se atribuye. Además, el símil cambia el adjetivo “negro” por el gentilicio “moro”. Lo que convierte al villano en moro no es tanto su color como “su monstruosa y desmedida fealdad”. “Moro” y “villano” pueden formar parte de un mismo campo semántico porque ambos se oponen a “caballero”: el villano es su opuesto dentro de la jerarquía social, el moro su antagonista fuera de la sociedad. Los atributos de monstruosidad lo convierten entonces en lo Otro que amenaza el orden establecido. Esta imagen del moro es un lugar común dentro del imaginario feudal, que no necesita mayor desarrollo para evocar la visión negativa de la alteridad.

El diálogo entre Calogrenante y el villano es más extenso que en “Owein or the Countess of the Fountain” y también sirve para construir la imagen del caballero. Ante la pregunta del villano sobre “Ques hom tu es et que tu quiers” (v. 357), Calogrenante contesta: “Je sui fait il uns chevaliers / Qui quier che que ne puis trouver” (vv. 358, 359). Lo que querría encontrar es “Aventures pour esprouver / Ma proeche et mon hardement” (vv. 362, 363). El villano le indicará cómo llegar a la fuente y la describirá en términos de lo maravilloso. Según Le Goff (1994), “lo maravilloso está profundamente integrado en la busca de la identidad individual y colectiva del caballero idealizado” y como tal, es la contrapartida de la aventura. Ésta, a diferencia de la hazaña heroica propia de la épica, implica ir hacia lo desconocido, lo que viene hacia uno, como lo indica el origen etimológico de la palabra, formada sobre el participio futuro activo de *advenio*, *adventurus*. La diferencia es crucial, porque le quita a la hazaña su motivación social. Como observa Auerbach (2006), “la prueba por la aventura constituye el sentido propio de la existencia ideal caballeresca” e implica “la puesta a prueba constante, voluntaria e incesantemente renovada” de las virtudes inculcadas por el estamento feudal caballeresco. La conjugación de la aventura con lo maravilloso permite el desencadenamiento de la acción sin motivación política y postula así el ideal caballeresco como algo natural y eterno. En cuanto a la motivación, es por supuesto difícil aplicar el término realista para la descripción del

villano y el diálogo que se entabla, pero sí se puede argumentar que la escena se desarrolla en términos de un verosímil que vuelca lo mítico hacia lo maravilloso y que está respaldado por una motivación estética acorde a las reglas genéricas del romance. La motivación compositiva responde al claro establecimiento de una temática, la del caballero ideal, que se desarrollará a lo largo de la obra.

Con respecto al problema del código caballeresco y su relación con el derecho, es notable la recurrencia de esta problemática a lo largo de la obra. La aventura de las hermanas en litigio por la herencia es una cuestión de derecho y la corte del rey Arturo ("Por ce que au droit entendoit", v. 5932) es corte de justicia. El rey insta a la hermana mayor a "Qu'ele vous laist vostre droitures" (v. 4791).

En el rescate de Luned, el Mabinogi sólo alude como causa del inminente martirio de la muchacha el que haya defendido a Owein, quien es, implícitamente, acusado de traición a la dama de la fuente. El motivo es ampliado en *Yvain* para desarrollar el tema de la traición, ahora aludida explícitamente, que funciona casi como reverso del derecho. El senescal victimario de Luneta no es ya el inocente (quizá) defensor de su señora, sino un traidor que aprovecha la fidelidad de Luneta hacia Yvain para obtener alguna ventaja en la corte.

Cuando Yvain finalmente regresa para rescatar a Luneta y la ve al borde de la hoguera, se aflige, "Mais boine fianche en Dieu a / Que Dix et drois li aideront" (vv. 4334, 4335). Y al interpelar al senescal le dice que "Dix se retient devers le droit / Que Dix et drois amis se tienent / Et quant il devers moi s'en vienent / Dont ai je meilleur compagnie / Que tu n'as et meilleur aye" (vv. 4446-4450). La conjunción de religión y derecho es expresión de la ideología de las clases dominantes, según la cual el derecho encuentra su legitimación precisamente en la religión. El mundo ha sido creado por Dios con una jerarquía determinada y respetar la voluntad divina implica aceptar el rol que le toca a cada uno en la escala social: noble caballero o innoble villano. Yvain se perfila como el caballero ideal que encarna los valores de la justicia, la religión y la cortesía, a diferencia de Owein para quien esto, en todo caso, se daría por sentado.

No sorprenderá entonces que el derecho se encuentre en conjunción con otro de los códigos del caballero ideal: el amor cortés.

Cuando Laudina se representa una discusión con Yvain para convencerse a sí misma de que no hay en realidad obstáculos para amarlo, llega a la siguiente conclusión:

«Por ce mien escient cuit gie / Que j'ai a droit et bien jugie. / Ainssi par li meisme pruesve / Que droit senz et raison i trueve / Que en li hair n'e elle nul droit / Si dit ce que elle vouroit / Par li meismes s'alume... » (v. 1775-1781).

Más adelante, en un diálogo real con Yvain éste le preguntará si se es culpable por matar en defensa propia (vv. 2006-2008). A lo que la dama contestará: “Nenil qui bien i garde a droit” (v. 2009).

Lo que se esconde detrás de tales justificaciones es la naturaleza de clase del amor cortés. La primera condición para enamorarse es que el amor no contravenga el orden social. Pero el amor es involuntario, de ahí esa mezcla de discursos en apariencia contradictorios (“en la justicia y la razón” vs. “y siguiendo el discurso de su propio deseo”). Una segunda consecuencia es la necesidad de distinguir entre amores buenos y malos, corteses y vulgares. A la tradición ovidiana de la herida de amor, el narrador agrega la teoría feudal del amor cortés:

«Mais or est ele bien venue / Et y a tele honneur tenue / En tel lieu fait boin sejourner / Ains se devoit atourner / Amours qui si est haute chose / Que merveille est comment ele ose / De honte en si vil lieu descendre / Cheli samble que en la chendre / Et en la poutre espant son basme / Et het honnor et ayme blasme / Et destempre suye au miel / Et met le chieuvre avec le fief / Mais or n'a ele mie fait chou / Ains s'est logie en franc lou / Dont nus ne li puet faire tort» (vv. 1395-1409).

«[...] Qui amours en gre ne requeut / Des que entour li a trait / Felonnie et traison fait» (vv. 1448-1450).

Es clara la división de valores, coincidente con los estamentos sociales: nobleza, honor, bálsamo, miel, azúcar y feudo franco para la los caballeros y la corte; lugares infames, polvo, deshonor, hollín, hiel, traición y felonía (el manuscrito V dice ‘villanía’)... para los villanos (los habitantes de la villa).

Como toda idealización, el amor de este tipo pertenece al pasado. El narrador vuelve a intervenir a propósito del episodio del castillo de la Pésima Ventura: “Que le gent n'est mais amoureuse / Ne n'aiment mais si com il deurent” (vv. 5396-5397). En otras palabras, se realiza un movimiento de aparente crítica de

la sociedad contemporánea que en realidad es un apoyo a los fundamentos ideológicos de la misma.

Unido a la nobleza necesaria para amar según derecho (o tener derecho a amar) se halla la obligación del caballero de servir a la dama y de pasar pruebas que muestren su valía. Al concluir el romance, volvemos a oír la voz del narrador: "Comment qu'il ait este yries / Mout en est a boin chief venus / Qu'il est ames et chiers tenus / De sa dame et ele de luy (vv. 6804-6807). De alguna manera, las pruebas comienzan para Yvain en el momento mismo en que se enamora y es a la vez doble prisionero: en calidad de cautivo al que ayuda Luneta y por haber caído en la cárcel de Amor (vv. 1926-1939). Al ser aceptado debe inmediatamente servir a Laudina defendiendo la fuente, y luego deberá pasar pruebas para reparar el quebrantamiento de su palabra. Las pruebas son también un motor importante de la acción. Como sostiene Auerbach, "el amor es, con mucha frecuencia, el acicate inmediato para los hechos heroicos, cosa muy natural habida cuenta de la falta de motivación práctica de la acción a través de circunstancias histórico-políticas" (137).

La comparación con "Owein or the Countess of the Fountain" muestra lo desarrolladas que están las escenas amorosas en *El Caballero del León*. En el mabinogi, los motivos son prácticamente todos esenciales, es decir, su función es avanzar la trama. Incluso ésta muestra una construcción algo débil, ya que Owein es presentado ante la condesa luciendo una hebilla con un león dorado, aunque el episodio del león todavía no ha tenido lugar. La caracterización del amor cortés está ausente y las motivaciones psicológicas de los personajes son mínimas. En el caso de la condesa, hasta es posible interpretar su casamiento con Owein exclusivamente por razones de conveniencia, para defender la fuente. Las ampliaciones de Chrétien, aparecen ahora siguiendo una motivación realista, es decir justificadas causalmente por la psicología de los personajes.

IV. Conclusión

La motivación compositiva, que se ha visto está cuidadosamente orquestada en el texto, depende en *El Caballero del León* tanto de los motivos asociados como de los libros. Es precisamente a través de estos últimos que Chrétien logra una unidad temática: el renacimiento del caballero ideal bajo el nuevo nombre de Caballero del León, explicado y problematizado a la luz de la concepción

feudal del derecho y sus valores de justicia, en contradicción, a veces, con la obligación de respetar la palabra dada: enfrentamiento entre Yvain y Gauvain; y Laudina, a la que Luneta recurrentemente quiere “a parole prendre” (v. 1705).

Notas

- ¹ De aquí en adelante se referirá sólo el número de página.
- ² Todas las citas pertenecen al manuscrito P. De aquí en adelante sólo se referirá el número de verso.

Bibliografía

- AUERBACH, Erich; “La salida del caballero cortesano” en *Mimesis*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2006.
- CHRÉTIEN de Troyes (Trad. Marie-Josée Lemarchand), *El Caballero de León*. Madrid, Ediciones Siruela.
- KAJSA MEYER; *Transcription synoptique des manuscrits et fragments du Chevalier au Lion par Chrétien de Troyes* en <http://www.uottawa.ca/academic/arts/lfa/activites/textes/kmeyer/kpres.html>. Leído por última vez en marzo de 2009.
- LE GOFF, Jacques; *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona, Gedisa, 1994.
- OJARS KRATINS; “Amor y matrimonio en tres versiones de *El Caballero del León*” en Balestrini, *Ficha de Cátedra: Chrétien de Troyes: Yvain o el Caballero del León*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2000.
- RADICE, Betty [ed.]; “Owein or the Countess of the Fountain” in *The Mabinogion*. London, Penguin Books, 1976.
- TOMASHEVSKI, B.; “Temática” en Todorov [ed.] *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1999.

De secretos y de escritura: un estudio contrastivo de *L'événement* de Annie Ernaux y "Un jardin au bout du monde" de Gabrielle Roy

Ana Inés Alba Moreyra
Universidad Nacional de Córdoba

María Paula Obeide
Universidad Nacional de Córdoba

Maximiliano Gonnet
Universidad Nacional de Córdoba

J'ai le sentiment, par l'écriture, de pratiquer un dévoilement, d'opérer sur l'indicible de voir autrement (Annie Ernaux).¹

L'oeuvre de Gabrielle Roy est surtout une oeuvre de souvenirs que l'on peut comparer à un travail exécuté au crochet. La mémoire qui ressuscite des moments passés, par l'association des idées, cueille au passage des faits oubliés. Comme des mailles s'accrochant les unes aux autres, les souvenirs en appellent d'autres qui jaillissent de cette source intarissable.²

Desde hace algunas décadas, la mujer-escritora, la mujer-heroína y la mujer-marginada ocupan un lugar importante tanto en la literatura francesa contemporánea como en la francófona. Annie Ernaux y Gabrielle Roy no son ajenas a esta realidad e ilustran, a través de sus vidas y de sus obras, el rol preponderante que tiene en la actualidad la mujer en todas sus dimensiones y ámbitos. Revolucionarias en sus elecciones de vida, vanguardistas en sus pensamientos e innovadoras en su estilo, estas autoras revelan sus secretos y confesiones por medio de una escritura y de una experiencia catártica consistente en la rememoración y el recordar productivo. Sin embargo, estas mujeres, que eligieron también la docen-

cia como profesión, pertenecen a épocas diferentes y reflejan a través de sus obras contextos socio-culturales distintos.

Annie Ernaux, escritora francesa nacida en 1940, vive y publica actualmente. En 1984, ganó el Premio Renaudot por *La Place*. Muy temprano, abandonó la ficción y se volcó a la autobiografía, donde relata experiencias de su vida personal y de su entorno familiar. Sin florituras, cuenta, por ejemplo, la vergüenza social de su niñez en el seno de una familia de clase obrera, su adolescencia, su matrimonio y la muerte de su madre. Comprometida desde muy chica con la causa feminista, Annie Ernaux comparte el discurso sobre la condición de la mujer de Simone de Beauvoir y defiende explícitamente el papel marginal de la mujer en “un mundo sometido a la dominación masculina”³, según sus propias palabras.

Esta reivindicación social y cultural se ve reflejada especialmente en una novela estremecedora, *L'événement*. En este relato de la memoria, la autora vuelve al pasado y narra la experiencia de su aborto clandestino en la sociedad francesa de los años 60, período en el cual esta práctica aún no estaba legalizada. Annie Ernaux confirma la estrecha vinculación que existe entre su mundo íntimo y el contexto histórico cuando afirma:

Más que autobiografía, lo mío es auto-socio-biografía. Soy una etnóloga de mi misma. ¿Que cuento intimidades? Lo íntimo siempre es algo social (...) El relato (...) que cuento en *El acontecimiento* hubiera sido distinto con una ley y una sociedad distintas. No me considero un ser único y singular sino el resultado de una suma de experiencias y determinaciones sociales, históricas y hasta sexuales.⁴

Gabrielle Roy, por su parte, es una escritora canadiense de habla francesa que nació en 1909 y falleció en 1983. Es considerada, por muchos críticos, una mujer innovadora para su época tanto en su vida como en su profesión. Carol Harvey⁵ sostiene que Gabrielle Roy reivindica para la mujer la libertad e independencia que ha manifestado en su vida. Se atrevió a dejar la seguridad de su medio para viajar a Europa; de regreso a Canadá se desempeñó como periodista, profesión que, en la sociedad canadiense de esa época, estaba reservada a los hombres. Desde el punto de vista literario, su primera novela, *Bonheur d'occasion* (1945), constituye un hito en la literatura de habla francesa, pues marca el paso de lo rural a

lo urbano, renovando así considerablemente la temática literaria y anunciando la libertad que tomaron luego los autores *joualisants* como Jacques Renaud o André Major entre otros.⁶

Un jardin au bout du monde, compendio de 4 *nouvelles* publicado en 1975, refleja lo que representaba para Gabrielle Roy el oeste canadiense: una vasta llanura que esconde múltiples y diversos horizontes, y que simboliza a su vez la confrontación humana de un mundo inmensamente abierto al tiempo difícil de habitar, sobre todo para un inmigrante. La cuarta *nouvelle*, de la cual nos ocuparemos particularmente, presenta el desarraigo de Martha Yrambo, una inmigrante de origen ucraniano, y su lucha por alcanzar la felicidad en dicha llanura inhóspita. A lo largo del relato, se va develando en fragmentos los secretos de la vida de la protagonista.

I. De secretos y de escritura

Desde los títulos mismos de una y otra obra se sugiere el carácter secreto de ambos relatos. Denotativamente, *L'événement* parece referirse a una realidad de público conocimiento que puede ser interpretada de múltiples maneras. En este sentido, es plausible pensar en acontecimientos sociales, políticos, culturales más que en una vivencia íntima y clandestina como lo fue el aborto en la sociedad francesa de los años 60. A medida que se desarrolla la historia, el sentido del título se especifica. En efecto, no se trata de cualquier acontecimiento sino de un hecho de una importancia decisiva, que marca un antes y un después en la vida de la protagonista. Por otra parte, el secreto también está presente en el título de la obra de Gabrielle Roy. "Un Jardin au bout du monde" sugiere la indeterminación de un espacio que se construye a medida que avanzamos en el relato y que responde, como veremos, a una forma de habitar de Martha en el mundo.

Es pertinente mostrar, en un nivel general y estructural, la relación que ambos textos presentan entre secreto, escritura y saber. En efecto, en ambas obras el relato de la historia es inseparable, o mejor dicho dependiente, de una reflexión sobre el estatuto del secreto. En este sentido, las categorías de "escritura" y "saber" nos permiten entender el secreto como

algo que, si bien responde originariamente a una vivencia personal y subjetiva, se inscribe en una trama de relaciones mucho más compleja, en la que no importa tanto llegar a una revelación como sí problematizar el estado “secreto” en el que se desarrolla la historia. Por lo tanto, el secreto no constituye meramente un tópico común a ambos relatos, sino más bien un tipo de experiencia que no se reduce únicamente a ser contada. En otros términos, creemos que el eje a partir del cual se articulan los relatos es esta tensión entre la “necesidad de contar” (nivel subjetivo) y el “para qué contar” (nivel objetivo o universalizable); de la relación entre estos dos elementos depende, a su vez, el “cómo contar”.

Tanto en el texto de Ernaux como en el de Roy, encontramos una consideración acerca de la importancia de la escritura en relación al secreto. Paralelamente a la convicción de que hay algo que contar, existe la idea de una escritura que se constituye como un modo válido de hacerlo, quizás el único. La escritura se erige entonces como el espacio privilegiado en el cual se reúnen dos aspectos estrictamente relacionados con el saber: por un lado, el acto particular e íntimo de la reconstrucción, del traer a la memoria el acontecimiento, y por el otro, la dimensión pública del ponerlo ante los demás y, en este sentido, la trascendencia de lo particular. Así, hacia el final de *L'événement*, la protagonista define claramente el vínculo entre estos dos aspectos:

“Y quizás el verdadero objetivo de mi vida sea éste: que mi cuerpo, mis sensaciones y mis pensamientos se conviertan en escritura, es decir, en algo inteligible y general, y que mi existencia pase a disolverse completamente en la cabeza y en la vida de los otros.”
(Ernaux, 2001: 115)

A propósito de esto, Annie Ernaux reconoce en una entrevista la importancia de la escritura en esta obra: “Il s’agit, dans l’écriture, de parvenir à quelque chose d’immatériel, à faire cet événement-là un événement d’écriture”⁷.

Escribir, por lo tanto, no implica meramente describir o informar sobre una vivencia secreta, sino más bien “hacer algo” con ella. Si bien en la obra de Gabrielle Roy no hay una referencia explícita acerca de la escritura, encontramos una reflexión, en forma de pregunta, sobre la misma:

“Pourquoi inventer une autre histoire, et serait-elle plus proche de la réalité que ne le sont en eux-mêmes les faits? (...)” (Roy, 1990: 118). De este modo, podemos decir que una de las características comunes a ambos relatos es la afirmación del poder revelador de la escritura.

II. *L'événement* o la escritura como emancipación

En *L'événement*, la necesidad de escribir está determinada por la importancia decisiva del acontecimiento, a saber, el aborto, en la vida de la protagonista. Como vimos, las circunstancias en que tal acontecimiento tuvo lugar estuvieron dadas por la clandestinidad y la soledad, lo cual vuelve tanto más difícil e imperioso contarlo, especialmente en un momento en que sí se lo puede hacer:

El hecho de que la forma en la que yo viví la experiencia del aborto, la clandestinidad, sea signo de una historia ya pasada, no me parece un motivo válido para mantenerla oculta (...) (Ernaux: 2001: 24).

Sin embargo, no se trata meramente de afirmar el poder decir, de asumir el acontecimiento frente a los demás en el presente, sino también de la responsabilidad de hacerlo. En efecto, el “poder decir” se encuentra estrictamente relacionado a un “deber decir”. Recordemos que la autora ya había abordado el tema del aborto en *Les Armoires Vides* (1974). Sin embargo, en esta obra lo realizaba de manera ficcional, es decir, trasladando su propia realidad a una construcción literaria determinada. Más de veinte años después, con las leyes Neuwirth⁸ (1967) y Veil⁹ (1975), Annie Ernaux transgrede la ley del silencio y revela su propio aborto. Esta evolución marca no sólo la necesidad imperiosa de contarlo sino también su convicción de que, haciendo público este hecho, contribuye a la emancipación de la mujer:

El hecho de haber vivido algo, sea lo que sea, da el derecho imprescriptible de escribir sobre ello. No existe una verdad inferior. Y si no cuento esta experiencia hasta el final, contribuiré a oscurecer la realidad de las mujeres (...) (Ernaux, 2001: 55)

De este modo, la escritura responde a una reivindicación social importante, tal como lo refiere la autora en otra entrevista:

Pendant des siècles, les femmes ont dû passer par ce genre d'épreuve sans que personne n'en soit ému, ne l'écrive (...) Je n'ai jamais vu un seul tableau représentant un avortement. Dans les musées, vous pouvez voir des guerres, des scènes des tortures, d'exécution mais ça non. Il y a des choses comme ça qui ne sont pas des objets de représentation.¹⁰

Aquí reside el poder emancipador y universalizable del relato: en la medida en que este último denuncia lo que fue, impele a un "hacer hacer", a un efecto en la esfera extratextual estrictamente relacionado con la condición de la mujer en el mundo.

III. "Un jardin au bout du monde" o el secreto como enigma y misterio

En el caso de "Un jardin au bout du monde", la relación que se establece entre la necesidad de contar (nivel particular) y el para qué contar (nivel universalizable) debe partir de una mirada analítica que vincule el prólogo del libro con la *nouvelle*.

Teniendo en cuenta que el prólogo funciona como instancia inicial que establece líneas de lectura que atraviesan y recorren el texto literario, vale la pena detenernos en él y señalar algunas de las claves interpretativas que Roy dirige allí al lector:

Un jardin au bout du monde est né de la vision que je saisis un jour, en passant, d'un jardin plein de fleurs à la limite des terres défrichées, et de la femme y travaillant, sous le vent, en fichu de tête, qui leva vers moi le visage pour me suivre d'un long regard perplexe et suppliant que je n'ai cessé de revoir et qui n'a cessé, pendant des années, (...), de me demander ce que tous nous demandons peut-être du fond de notre silence: Raconte ma vie (Roy, 1990: 8)

Aquí, como en el texto de Ernaux, hay una individualidad, una vida, que despierta en la figura de la escritora la necesidad de ser contada. A pesar de que en "Un jardin au bout du monde" el decir está a cargo de otro (la escritora), y no de la protagonista, como sucede en *L' événement*, ambas obras dan cuenta de una vivencia íntima, de un acontecimiento que interrumpe subrepticamente, que sale al encuentro de un sujeto y que trastoca sus expectativas. En el caso del texto de Roy, esa interrupción de lo otro, de lo extraordinario en lo ordinario, esto es, en la cotidianeidad de un paseo, sucede a tal punto que la escritora no puede pasar de largo, dejarlo, tal como lo explicita el prólogo, en el "fondo del silencio". Por el contrario, su sentido es precisamente el de desencadenar una reflexión en forma de escritura.

Tal escritura reflexiva nos introduce directamente en lo que hemos denominado su nivel universalizable. En efecto, podemos observar que el para qué contar se desdobra en dos grandes dimensiones que se remiten la una a la otra, a saber: por un lado, el secreto como expresión de la vida de la protagonista, Martha; por el otro, el secreto en su vinculación con lo misterioso e inasible de la existencia humana. La copertenencia en estos dos aspectos del secreto funciona como hilo conductor que recorre la obra de Roy, en tanto el develamiento del carácter secreto de la vida de Martha implica el planteo de preguntas e incógnitas acerca de la condición humana.

A medida que el relato avanza, parte de la vida de Martha se va desocultando fragmentariamente. La autora adopta una particular forma de narrar mediante la cual insinúa y sugiere determinados costados de la vida de la protagonista que, lejos de seguir un desarrollo lineal tendiente a dar una visión acabada de ésta, se alternan y se solapan entre sí de manera tal que reflejan el carácter incompleto, la ausencia y la soledad en la que se encuentra Martha. En esta forma fragmentaria y no cronológica que recorre el relato, encontramos algunos aspectos de la novela puzzle en la cual se exige al lector una participación activa en la reconstrucción parcial de los acontecimientos. Así, por ejemplo, a través del ejercicio siempre imperfecto de la memoria, Martha revela algunas circunstancias de su pasado que configuran su presente: su decisión de dejar su país de origen y enfrentarse a lo desconocido, su compleja relación con su marido y el alejamiento de sus hijos entre otros.

Todos estos hechos explican en cierta forma su particular vínculo y complicidad con la naturaleza. En efecto, frente a estos diferentes modos de desarraigo que la entristecen, Martha encuentra en el cuidado y en la devoción por su jardín un refugio y la justificación de su existencia:

S'il n'y avait pas eu son jardin et ses fleurs pour témoigner en sa faveur, combien d'effroi encore n'eût-elle ressenti à quitter ce monde (...) Ni vent, ni tempête, ni hiver ne pourraient donc jamais prévaloir contre cette douce volonté de vivre des choses belles qu'elle apercevait sur terre (Roy, 1990: 128, 144)

Estos acontecimientos que forman parte de la anécdota se presentan como un pretexto para interrogarse sobre el sentido de la existencia humana. En efecto, se establece una constante analogía o paralelismo entre el mundo natural y la naturaleza del hombre: del mismo modo que el primero resulta a veces "moralmente" incomprensible (el porqué, así como el verano y el sol contribuyen al esplendor del jardín de Martha, el viento, el invierno la sequía lo maltratan y lo destruyen), la segunda revisita el carácter de una constante pregunta que nunca tiene una respuesta definitiva y tranquilizadora. La autora encuentra tanto misterio y enigma en los fenómenos de la naturaleza como en la vida humana misma, en la medida en que ésta forma parte de aquélla y, por lo tanto, está regida por sus mismas leyes.

Hemos realizado un recorrido breve y parcial de dos obras representativas de la literatura de habla francesa contemporánea, en el cual intentamos mostrar las implicancias temáticas y narrativas del secreto. Por un lado, hemos visto el papel decisivo que el secreto cumple en la construcción de las protagonistas de uno y otro relato. En efecto, la identidad de ambas mujeres cobra sentido a partir de una vivencia y de una forma de vida íntima y secreta. En el caso de Ernaux, tal secreto se presenta como un acontecimiento que tiene lugar en el pasado, que aún deja huellas en la memoria y con el cual se trata de saldar cuentas a través de la escritura. De este modo, el hecho de exponer y describir minuciosamente su vida íntima ante los demás conlleva, tal como observamos, la adopción de una actitud reivindicadora estrechamente relacionada con la condición de la mujer. "Un Jardin au bout du monde" tematiza el desarraigo de

Martha y las consecuencias de éste en su forma de vida. En esta *nouvelle*, no se trata de un hecho particular, sino de un vivir secreto que se desarrolla a partir de un recordar personal y fragmentario de la protagonista. Por otro lado, comprobamos que ambas autoras atribuyen una especial importancia a la escritura. En efecto, los textos reflejan, de modos distintos, una preocupación por el sentido del acto mismo de escribir, en tanto realizan un esfuerzo por estar a la altura de los acontecimientos que se narran, por ponerse a la par de sus protagonistas.

El análisis pormenorizado de cada una de las obras excede los límites del presente estudio. A lo largo del trabajo, salieron a nuestro encuentro diversos y variados temas que deliberadamente hemos dejado de lado, que bien podrían ser objeto de investigaciones posteriores.

Notas

- ¹ <http://www.fdlm.org/fle/article/310/ernaux.htm>. Entretien avec Annie Ernaux. Consultado el 15 de febrero de 2006.
- ² <http://www.collectionscanada.ca/roy/h7-230-f.html>. Consultado el 16 de febrero de 2008.
- ³ <http://www.fdlm.org/fle/article/310/ernaux.htm>. Entretien avec Annie Ernaux. Consultado el 15 de febrero de 2006.
- ⁴ <http://leyendodesdelurzai.blogspot.com/2009/01/annie-ernaux-escrito-cuchillo.html>. Consultado el 20 de abril de 2009.
- ⁵ <http://www.collectionscanada.ca/roy/h7-533-f.html>. Consultado el 8 de marzo de 2006.
- ⁶ A partir de los años 60 y siguiendo la evolución que se opera en Québec en todos los ámbitos con la *Revolución Tranquila*, los autores quebequeses renuevan los géneros literarios, se abren a la modernidad y se apropian de un espacio discursivo autónomo, desarrollando sus propias temáticas e innovando sus estilos. Algunos de estos autores que pusieron en práctica lo que muchos críticos han denominado “la aventura de la escritura” se los conoce con el nombre de “*autores joualissants*”
- ⁷ <http://www.fdlm.org/fle/article/310/ernaux.htm>. Entretien avec Annie Ernaux. Consultado el 15 de febrero de 2006.
- ⁸ La ley Neuwirth legaliza la anticoncepción.

- ⁹ La ley Veil legaliza el aborto (IVG, interrupción voluntaria del embarazo) <http://www.lire.fr/entretien.asp/idC=39208/idTC=4/idR=201/idG>. Consultado el 6 de abril de 2009.
- ¹⁰ <http://www.lire.fr/entretien.asp/idC=39208/idTC=4/idR=201/idG>. Consultado el 6 de abril de 2009.

Bibliografía

- ERNAUX, Annie. *El acontecimiento*. España: Tusquets: 2001.
- ROY, Gabrielle. «Un jardin au bout du monde», en: *Un jardin au bout du monde*. Canada: Boréal, 1990.

Fuentes electrónicas

- <http://www.fdlm.org/fle/article/310/ernaux.htm>.
- <http://www.collectionscanada.ca/roy/h7-230-f.html>.
- <http://leyendodesdelurzai.blogspot.com/2009/01/annie-ernaux-escrito-cuchillo.html>
- <http://www.collectionscanada.ca/roy/h7-533-f.html>.
- <http://www.lire.fr/entretien.asp/idC=39208/idTC=4/idR=201/idG>

Dos conflictos, dos secretos

Jorge Alberto Piris

Universidad Nacional de la Pampa

IES N° 1 "Dra. Alicia M. de Justo", Bs. As.

Cuando nos resulta peligroso comunicar algo, lo mantenemos en secreto. Lo ocultamos totalmente o lo transmitimos confidencialmente a un amigo. Por eso el secreto está vinculado con lo prohibido y lo ilegal, y su violación indebida, con la traición y la venganza.

Las reglas del amor cortés advertían sobre la inconveniencia de tener varios confidentes o de divulgar los secretos de los amantes y a estos los exhortaba a la discreción. La precaución era necesaria porque las venganzas por los adulterios eran terribles. En la principal leyenda amorosa de occidente, *Tristán e Iseo*, tenemos ejemplos de los ardidés utilizados por los amantes para ocultar sus encuentros y de los procedimientos para descubrirlos urdidos por quienes deseaban perderlos.

El secreto se origina en la propia intimidad y en la seguridad. Para mantenerlo, apelamos a disfraces, nombres falsos y mentiras, con variados resultados. Pero la mentira siempre origina otras que la cubran y complica la trama. La mentira y el mal entendido son los principales recursos del vodevil. *Un sombrero de paja de Italia* es una de las obras más logradas del género, en la que la risa general y la pacificación final se producen porque todos llegan a conocer el secreto inicial, menos el marido engañado.

Muchas veces el secreto oculta una verdadera revelación que influye en nuestra existencia. En *Las moscas*, Júpiter, que usa el falso nombre de Demetrio, dice a Orestes, que se hace llamar Filebo, que los dioses "guardan secretos dolorosos" (Sartre, 1962; 14). Y luego revelará a Egisto esos dos secretos: el primero, "que los hombres son libres" (idem, 54); el segundo, que "Una vez que ha estallado la libertad en el alma de un hombre, los dioses no pueden nada más contra ese hombre" (ibid., 55). Orestes descubre ese secreto y estalla en él la libertad que justifica su existencia.

Otras veces mantenemos en secreto nuestros tesoros y nuestras actividades, como el viejo Grandet en su estudio al que:

“ni la propia madame Grandet, tenía permiso para entrar allí. [...] Sin duda que se habría apañado algún escondrijo muy mañoso, donde almacenaba sus títulos de propiedad; de sus paredes colgaban las balanzas para pesar los luises y en aquel cuartito extendería, de noche y en secreto, los pagarés, recibos y cálculos...”
(Balzac, 1978, p. 43).

Pero el secreto más peligroso de todos no es el que ocultamos a los demás: es el que nosotros mismos desconocemos, el que explica nuestra forma de ser y de relacionarnos con los demás. Podemos descubrirlo tras meditar profundamente sobre distintos aspectos del pasado, durante un largo viaje en tren, como sucede en *La modificación*, o dialogando con un prestigioso interlocutor en presencia de la Verdad, como ocurre en *De secreto conflictu curarum mearum*. El análisis de las obras de Michel Butor y Francesco Petrarca permitirá encontrar similitudes, pese a los seis siglos de distancia, y también distintas actitudes hacia el futuro luego de reconocer el verdadero camino a seguir.

El protagonista de *La modificación*, Léon Delmont, se encuentra en una situación crítica: acaba de cumplir cuarenta y cinco años y la relación con su esposa se ha ido desgastando con el tiempo. Tiene una amante en Roma, Cécile, a la que visita todos los meses cuando viaja a la sede central de la empresa cuya sucursal tiene a su cargo en París. Ha decidido dar un vuelco a su vida: quiere establecer a Cécile en París. Para eso, le ha conseguido un empleo que le asegurará el traslado. Circunstancias sociales le impiden afrontar el escándalo del divorcio, tema presente en toda la obra que, recordemos, fue publicada en 1957, por lo que seguirá manteniendo las apariencias familiares. El viaje que realiza, una semana después del habitual, es para sorprender a Cécile con la noticia. El autor subraya especialmente el carácter secreto de este viaje por medio de un recurso de diagramación de la escritura. Butor trata de reproducir el *fluir* de la conciencia con distintos procedimientos. Uno de ellos es el de separar párrafos extensos, luego de una coma, con una sangría y en minúscula.

De este modo, la primera palabra adquiere mayor importancia, cuando se repite en otros párrafos. En nuestro caso, esa palabra es “secreto”:

“el testimonio de ese viaje secreto para Henriette, pues si bien le había dicho que iba a Roma, le había ocultado sus verdaderos motivos, secreto para Henriette que, sin embargo, sabe demasiado bien que tras ese cambio de horario se esconde un secreto, su secreto, cuyo nombre, ella lo sabe bien, es Cécile [...] secreto porque en su oficina de la calle de la Ópera se desconoce su destino [...] secreto porque en la casa Scabelli, en el Corso, nadie sabe que usted estará en Roma desde el sábado por la mañana hasta el lunes por la tarde [...] secreto en este momento, incluso para Cécile, puesto que usted no le ha anunciado su llegada, queriendo disfrutar de la sorpresa” (Butor, 1988, pp. 90-1).

También Petrarca escribe *Del secreto conflicto de mis afanes*, obra de carácter netamente autobiográfico, entre 1342 y 1343, en un momento de intensa crisis moral y religiosa, y la revisará y retocará luego, como la mayoría de sus obras, entre 1353 y 1358. En un diálogo con San Agustín, ante la presencia silente de la Verdad, el santo le reprocha sus principales defectos y lo exhorta a alcanzar finalmente la vida virtuosa, a la que no ha accedido por su falta de voluntad, por su orgullo hacia su propio ingenio y, fundamentalmente, porque su amor por Laura y su deseo de fama lo alejan de Dios. Es un análisis minucioso y sin concesiones que el poeta hace de sí mismo para descubrir las razones de su perturbación.

Petrarca confiesa en el proemio que no espera fama de este opúsculo y que no pretende incorporarlo a sus otras obras: solo lo escribe como fruto de su meditación y para que lo acompañe y le recuerde su diálogo con Agustín. En la época señalada, pese a haber tomado las órdenes menores, Petrarca ya tenía un hijo, Giovanni, nacido probablemente en 1337. En 1343, nace su hija Francesca. Contemporáneamente, su hermano Gherardo, compañero de diversiones en su época juvenil, decide hacerse monje de clausura y es enviado a la cartuja de Montreux. De esta época son también sus seis *Psalmi poenitentialis*, que escribe en un día. Petrarca tiene 38 años (Agustín le dirá que no todos llegan a esa edad) y debe pensar en su salvación.

Sin embargo, creemos que se ha hecho demasiado hincapié en esta crisis moral. Y decimos “demasiado” porque el énfasis en lo personal deja de lado el carácter humanista de Petrarca. En sus propios afanes trata de reflejar las dificultades del hombre para alcanzar la salvación. Los consejos de Agustín podrían extenderse a todo el género humano. ¿A quién no le vendría bien reflexionar sobre la muerte? Ya desde el proemio, Petrarca dice que muchas de las acusaciones van dirigidas a todos los hombres. Y esto se advierte, fácilmente, cuando Agustín pasa del tú al vosotros, en sus invectivas.

En ambas obras, se parte del presente para revisar el pasado y proyectar el futuro. Pero se lo hace con distintas motivaciones. Léon Delmont ha tomado una decisión para dar un vigoroso impulso a su existencia. Ha dado un golpe de timón para seguir un nuevo rumbo, para comenzar algo distinto en su vida cuando aún se siente joven para hacerlo. Quiere escapar de la telaraña del conformismo y la costumbre. En el fondo, descubrimos que no quiere envejecer, que se rebela contra el orden natural de la vida. Petrarca, en cambio, en la ficción, no decide hacer voluntariamente el análisis de su vida. Imprevistamente, se le aparece la Verdad. Tras un breve diálogo con ella, vislumbra a San Agustín. Durante tres jornadas dialogará con esta venerable figura paterna a quien admiró fervientemente. El fraile agustino Dionigi da Borgo San Sepolcro le había regalado, una década atrás, un ejemplar de las *Confesiones*, que se había convertido en su vademécum. La Verdad había convocado a este hijo predilecto por el ascendiente que tenía sobre el poeta, para que las reflexiones del maestro se afirmaran con más fuerza en el ánimo vacilante del discípulo espiritual.

El análisis del pasado permitirá descubrir el secreto que se les oculta a los protagonistas. Pero en un caso es involuntario y en el otro no. Durante el viaje con el que se inicia y finaliza la novela, Léon Delmont, en lugar de entretenerse con el libro que lleva, y que ha comprado, antes de subir al tren, con ese fin, confiando en la colección, sin leer ni el título ni el nombre del autor, comienza a reflexionar sobre viajes anteriores, y poco a poco va quedando enredado en la maraña de sus propios recuerdos. Va advirtiendo, paulatinamente, el peligro. En la segunda parte de la novela, leemos: “Es preciso que usted fije su atención en los objetos que ven sus ojos [...] con el fin de acabar con esa inquietud interior, con ese peligroso remover y rumiar recuerdos” (*Op. cit.*, p. 202). Y al comenzar la tercera y

última parte se dice que “no ha tomado café, queriendo evitar todo motivo suplementario de insomnio, para no recaer en esa red de reflexiones y recuerdos que podrían conducirlo (sic) a cualquier catastrófico cambio de humor y de proyectos...” (*ibídem*, p. 237). Y poco después ya se preanuncia el desenlace:

“... pues por mucho que usted se repita que todo está decidido, que el paso está dado, no es precisamente el que usted había pensado dar al tomar este tren, sino otro paso, el abandono de su proyecto en esa forma inicial que le parecía tan clara y tan sólida, el abandono de la imagen luminosa de su futuro hacia la que usted había decidido que esta máquina le (sic) llevase, una vida de amor y de felicidad en París con Cécile...” (*ibídem*, p. 241).

Petrarca, en cambio, va descubriendo los secretos de su alma mediante una interrogación minuciosa de Agustín. Si bien sabemos que es un juego ficcional y que todo es fruto de la autorreflexión del poeta, está tan lograda la separación de roles, la argumentación de cada uno, la exaltación en la disputa, el diálogo vivaz, que nos induce a creer que estamos ante dos personas. Agustín se refiere con fina ironía a la coronación poética y minimiza la figura de Petrarca cuando, enojado, lo llama “¡Estultísimo homúnculo!”. Francesco, por otra parte, llega a pedirle que mejore su argumento, que es bello pero poco eficaz.

En el primer libro, Agustín lo exhorta a que reflexione sobre la muerte y le hace ver que cuando dice “no puedo” en realidad es “no quiero”: su mayor defecto es la falta de voluntad para el cambio de actitud. Su débil ánimo está invadido por fantasmas. Para dilucidar este aspecto, en el segundo libro va pasando revista a los pecados capitales, absolviéndolo de algunos (gula, envidia, ira), pero acusándolo de otros (soberbia, codicia, lujuria y, especialmente, de la acidia o, como la denominaban los antiguos, la *aegritudo*). En el libro tercero le muestra las dos cadenas adamantinas que lo sujetan: el amor a Laura y la gloria poética. Petrarca va tomando conciencia de lo que estaba oculto en su ser: se devela el secreto y se le brinda la solución para obtener la salvación de su alma.

En *La modificación*, el secreto está tan oculto que va a surgir luego del análisis de su pasado, de los numerosos viajes entre París y Roma, de su

vida en esas dos ciudades. Lo impulsa a ello una gran inquietud interior, que al principio resulta inexplicable: “Este viaje debería ser una liberación, un rejuvenecimiento, una gran limpieza de su cuerpo y de su mente; ¿acaso no debería sentir ya sus efectos positivos junto a una cierta exaltación? ¿De dónde viene ese cansancio, diríase que casi malestar?” (*op. cit.*, p. 74). Revisando ese pasado descubre la Roma secreta que le hizo conocer Cécile, desde ese “primer secreto romano que ella misma le reveló, el Juicio Final de Pietro Cavallini en Santa Cecilia del Trastevere, donde un padre jesuita deja entrar todos los domingos a las once, por un permiso muy especial, a todos aquellos que la quieren visitar” (*Op. cit.*, p. 133), hasta llegar a comprender

“que usted sólo ama realmente a Cécile en la medida en que constituye para usted el rostro de Roma, su voz y su invitación, que no la ama sin Roma y fuera de Roma, que la ama tan sólo por Roma, porque siempre ha sido, y en gran medida lo sigue siendo, su introductora, la puerta de Roma...” (*Op. cit.*, p 277).

Esta revelación es la causante principal de la modificación de su proyecto.

En ambas obras se hace referencia al futuro. En el *Secretum*, se hace hincapié en lo temporal para contraponer la brevedad de la vida terrena con la eternidad que gozan los beatos. Agustín señala la incipiente canicie de Francesco, los cambios que se van produciendo en su cuerpo y la corta vida que le queda, para incitarlo a meditar sobre la muerte y la salvación de su alma. El tiempo que dedica a completar sus obras para obtener gloria literaria lo alejan de la vida virtuosa, de la reflexión profunda. Agustín lo insta a que abandone estas obras y que dedique su tiempo a meditar sobre su muerte y salvación. En *La modificación*, las prolepsis son numerosas y se refieren, en principio, al propio viaje, a lo que hará al llegar, a su encuentro con Cécile, a cómo pasarán los próximos días. Pero luego, modificado el proyecto, analizará lo que hará en Roma, solo, ese fin de semana, pensará en el viaje de vuelta a París, y hasta proyectará un viaje futuro a Roma con su esposa, para recomponer la relación una vez que supere la crisis actual.

En las dos obras analizadas, los protagonistas llegan a descubrir un secreto interno, luchando contra sus propios fantasmas. Van reconociendo parcialmente algunas cosas, pero siempre se empeñan en taparlas, en justificarse ante lo que se va evidenciando. La lucha es ardua. En la obra de Petrarca se da más importancia a la argumentación: Agustín debe ir sometiéndolo a la resistencia de Francesco, debe convencerlo para impulsarlo al cambio. Esta insistencia en la argumentación es lo que nos da pie para pensar que la obra no tiene un mero fin intimista, como pretende el autor, sino también uno didáctico, humanista, al proyectar los propios defectos y sus soluciones a todo el género humano. En la obra de Butor, por razones estéticas, algunas propias de la época y otras particulares del autor, se emplean recursos estilísticos de vanguardia, se mezcla la realidad con lo onírico, se hacen descripciones objetivas minuciosas, por un lado, y por otro se difuminan los límites de la realidad.

Los dos protagonistas ven limitado su pensamiento por un triángulo de intereses: en Petrarca, su amor por Laura, su empeñosa labor literaria por la que aspira a la gloria poética y su deseo de salvación (Agustín intentará demostrarle cómo los dos primeros interfieren con el último); en León Delmont, su familia, su amante, su trabajo:

“Usted se esforzaba por alejar de sus pensamientos el rostro de Cécile, que lo perseguía, cuando vinieron a atormentarle (sic) las imágenes de su familia parisiense, y usted intentó borrarlas también, cayendo en las de su trabajo, sin poder escapar de este triángulo” (*Op. cit.*, p. 159).

Lo que diferencia netamente a los protagonistas es la decisión final que toman, luego de haber develado el secreto interno, de haber eliminado los elementos que ocultaban la verdad. Y el resultado es paradójico. Nuestro contemporáneo actúa de manera conservadora: teme los riesgos del fracaso al estimar el verdadero valor de Cécile y lo que ella representa para él, y decide tratar de recomponer su situación familiar, para lo que alienta una leve esperanza. Nos queda la sensación de una derrota. En cambio, Petrarca, hombre medieval, muestra todo su modernismo en esa última decisión con la que se cierra la obra. Agustín le ha mostrado el camino a

seguir. Petrarca le agradece, y también a la Verdad que ha permanecido tanto tiempo con ellos. Pero, casi inexplicablemente, agrega:

“Lo reconozco, y por ninguna otra razón me apuro ahora tan solícito a los otros trabajos, sino para darme, libre de ellos, de nuevo a estas inquietudes: no ignaro, como poco antes decías, que mucho más seguro me sería dedicarme solo a tal estudio y, dejando las desviaciones, emprender el camino recto de la salud. Mas no puedo frenar el deseo” (traducción propia).

En esa expresión final muestra toda su modernidad. ¿Qué hombre medieval habría hecho un acto de contrición, reconocido sus errores y falencias, admitido los métodos para salvarse y luego... ¡persistido en su actitud!?

El humanismo de Petrarca y su modernidad residen en la plena conciencia de la propia debilidad, extensible a los demás hombres; en querer aspirar al cielo pero sin apartar la mirada de las bellezas terrenas; en concebir la vida como el recorrido de una zona intermedia, durante un tiempo provisorio, mientras luchamos por controlar una sensualidad reprimida y rebelde que se empeña en aflorar, que atenta contra la salvación eterna pero que no nos animamos a sepultar definitivamente, movidos por un deseo que aún curiosidad y peligro.

Las palabras finales de Agustín son justificadas: “¡Recaemos en la antigua contienda: llamas impotencia a la voluntad! ¡Mas sea así, cuando no puede ser de otro modo! Suplico a Dios que te siga en el camino y ordene a tus errantes pasos llegar a lugar seguro” (traducción propia). ¿Qué otra cosa podía decir el santo, cuando acaba de escuchar a Francesco manifestar su intención de retomar el camino recto, pero luego de terminar sus obras pendientes, justificándose con la expresión: “Mas no puedo frenar el deseo”.

En conclusión, la literatura nos muestra cómo, voluntariamente o no, solos o con ayuda externa, podemos descubrir los secretos íntimos que nos perturban y que nos esforzamos por ocultar. Pero también, que una vez conocida la verdad, podemos modificar o no nuestra conducta, asumiendo los riesgos inherentes.

— Bibliografía —

- BALZAC, Honoré de: *Eugenia Grandet*. Estudio preliminar: Raúl Vera Ocampo. Traducción de Rafael Cansinos Assens. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1978.
- BUTOR, Michel: *La modificación*. Edición y traducción de Lourdes Carriedo. Madrid, Cátedra, 1988.
- PETRARCA, Francesco: *Prose*. A cura di G. Martellotti e di P. G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi. Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1955.
- : *Del secreto conflicto de mis afanes*. Traducción de Jorge Alberto Piris [en prensa].
- SARTRE, Jean-Paul: *Teatro. Las moscas. A puerta cerrada. Muertos sin sepultura. La mujerzuela respetuosa. Las manos sucias*. Traducción de Aurora Bernárdez. Buenos Aires, Losada, 1962.

Salomé, memoria bíblica y decadentismo: Flaubert, Wilde y Huysmans

Walter Romero

Universidad Nacional de Buenos Aires

*Salomé*¹ (1894) de Oscar Wilde constituye un hito finisecular de entramados y superposición de textos. El perfume letal de la hija de Herodías, Salomé, princesa de Judea, encarna en el drama simbólico-decadente del autor irlandés bajo un prodigioso y decantado ejercicio textual. *Salomé* se ofrece así a una lectura arqueológica.

Sabemos que el mito migra y reaparece en la obra de Mallarmé, en capítulos central de *À Rebours* de Huysmans, en la memoria pictórica de Moreau, en la *Hérodiade* de Gustave Flaubert. Pero el acto único de la Salomé wildeana —recargado de hipercromías e hiperestesias, escrito originalmente en francés, corregido por Louÿs y Schowb, y con posterioridad vertido al inglés— constituye un caso singular de literatura comparada que nuestro trabajo pretende muy brevemente presentar desde la perspectiva de su disposición estética, leyéndolo como “ruina” y “constructo”, aparato complejo de entramado y memoria, donde el mito, el movimiento decadente y las literaturas inglesa y francesa se funden.

Salomé, por su origen mitológico, pre bíblico, pertenece a los cultos fenicio-índicos como diosa que simboliza el deleite y la histeria a manera de las Bacantes; criatura mórbida y cercana a los más acendrados ritos necróticos. En *À Rebours* se la presentará como:

«la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles; la Bête monstreuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoison-

nant, de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche».²

Permítaseme, a través de algunas pinceladas, recordar el drama en Wilde. En principio, los aspectos espaciales. La construcción de la terraza, adyacente al salón donde se celebraría un festejo en honor de Herodes, como *locus* limitado por la cisterna donde Iokanaan se encuentra apresado. La luna, testigo que busca “cosas muertas” en nocturnal atmósfera. Inmediatamente, las “audacias” discursivas. El diálogo contrapuntístico del paje que mira la luna, del joven sirio que mira a Salomé, de la posterior e incestuosa mirada de Herodes sobre la joven, de la fagocitosis deseante que Salomé interpone en su pulsión por ver el cuerpo de Juan El Bautista. Enclave lingüístico-óptico, hecho de superposiciones que complejizan la tela visiva y verbal que encierra esas relaciones de fuga. Primacía de lo escópico.³ Y, hacia el final, la logorrea desatada luego del baile, cuando Salomé pida con insistencia la cabeza; luego, el rechazo primero de Herodes, que en verdadera *cornucopia* o a través de figuras recursivas de la abundancia, le propone increíbles sustitutos a tan desahogado pedido. Sin olvidar la extraña posición de Hérodías, la esposa de Herodes y madre de Salomé, tal vez como la más cuerda —y a la vez más astuta— en un mar de delirio. Hacia el final, lo ritual y morboso, después de la secuencia antifonal: la cabeza del profeta que hace su aparición en una bandeja de plata, espejo de la Luna, plancha argentada manchada de sangre. Preeminencia de lo blanco, de lo rojo, de lo negro y de una cantidad de matices deslumbrantes: gradaciones del color en una lujuria cromática, en un regodeo del espejo, en fin, en sutiles decantaciones de corte simbólico-decadentista. A su vez, como centro neutro pero neurálgico de esta “ceremonia”, la inserción del baile de los siete velos, sólo expresado en la didascalía, y sin ningún asidero real en el mundo árabe que finalmente lo apropia y expande.

En principio, la ontogénesis textual proviene de un pedido de la actriz Sarah Bernhardt; pero más allá de su origen y encargo, *Salomé* es un texto paradigmático de la literatura finisecular decimonónica que desafía —como lo hace en definitiva toda la obra de Wilde— al conformismo victoriano en su asombrosa prosperidad: amasijo de industria, confort, poder y bienestar.⁴ Se trata de leer, a su vez, temporalmente, la factura de

Salomé, como el momento inmediatamente anterior a la tragedia de Wilde al ser arrestado en marzo de 1895 en aplicación del decreto británico.⁵

En términos de establecer o recorrer los elementos distintivos del texto wildeano en sus precursores franceses, nos centraremos, por cuestiones de extensión, en los textos de Flaubert y de Huysmans, en lo subsiguiente, miembros segundo y tercero de la comparación, respecto a la Salomé wildeana, texto base.

Hacia 1862 *Salammbô* de Flaubert espera editor. La heroína de esta novela constituye un precedente ideal, en sus similitudes y diferencias, con la encarnación de Salomé como fatalidad en femenino: hay una mujer que se aburre, que parece actuar como sonámbula en el texto flaubertiano reaccionando de manera ejemplar en la busca del velo robado, penetrando en la tienda del guerrero, partiendo con su “botín”.⁶

Debemos establecer desde un inicio la iconografía profusa que Flaubert utiliza en la vestimenta de Salammbô con el fin de recuperar la reverberancia que esta visualización genera, en su marco epocal, a través de una incipiente moda cartaginesa en los ballets y en los bailes parisinos, que diera también cauce a las parodias, que tomaron con burla toda una producción visual e imaginaria respecto de Oriente; el mismo Flaubert había emprendido, junto con Duchamp, hacia finales de la década del 40, su viaje a Egipto:⁷ suerte de cruzada iniciática para los autores románticos y posrománticos que ha dado —a través de la literatura del siglo XIX— manifestaciones textuales de importancia, pienso en la obra de Gérard de Nerval, pienso en Pierre Loti.

Hacia 1877, Flaubert tendrá terminado el relato de Herodías como evocación mítico histórica que demuestra una lectura denodada y oblicua de la Biblia, que le debe el color enteramente oriental a la Salammbô que la precede. Más allá de que, en contraste con la obra wildeana, Herodías se trate más bien de la acotadísima plasmación narrativa de un episodio concentrado, donde la peripecia de Salomé llega en último término, aunque también y consecuentemente, se trate más bien de darle relevancia a aspectos plásticos: sobre manera en la precisa —casi quirúrgica— descripción del corte en la cabeza del Bautista:

«Ils l'examinèrent. La lame aiguë de l'instrument, glissant du haut en bas, avait entamé la machoire. Une convulsion tirait les coins de

la bouche. Du sang, caillé déjà, parsemait la barbe. Les paupières closes étaient blêmes comme des coquilles; et des candelabres à l'entour envoyaient des rayons.»⁸

Así como las marcas pictóricas que parecen ser un elemento capital en la constitución del mito de esta mujer fatal, cristalizada, quizá, por su maestría y ejecución en los cuadros “bizantinos” y saturados que todos conocemos en la obra de Gustave Klimt. Prosiguiendo esta línea disparadora, será Richard Strauss, el compositor que utilizará, ya no la Salomé evangélica o el breve episodio flaubertiano, sino justamente la Salomé de Wilde vista en 1902 en una puesta de Max Reinhardt.⁹ Obra que restalla —en la escucha del maestro— por el eminente contenido musical de su teatralidad (música y plástica); rica, por otra parte, en los contrastes discursivos que emprenden sus personajes, mimesis ejemplar del texto wildeano: las distintas posiciones de los judíos; las breves pero efectivas sentencias de personajes secundarios; el ambiente rumoroso y oriental de mestizaje de pueblos y culturas en franca confusión, proto-hibridación en la mezcla de nubios, fariseos, saduceos, sirios, negros, capadocios, judíos, griegos, griegos de Esmirna, egipcios, romanos; la alternancia prodigiosa de monólogos y diálogos en progresiones; los efectos politonales en la ópera homónima, donde una sincopada y sinfónica fantasía se hará cargo del mito en un compendio de sonoridades iridiscentes y de letanías encantatorias: como ya dijimos, en la logorrea final del pedido obseso y caprichoso de Salomé exigiendo la cabeza de Iokanaan, como verdadero sustituto del pene como evidencia preformativa de la castración.

Pareciera que la obra de Wilde concentrara, entonces, ya no sólo aspectos plásticos (pinturas que lo impresionaron, enfoques compositivos y plásticos) o lecturas francesas que tuvieran en él gran prestancia; se trata más bien del lugar de excepción que ocupa su obra en ese recorrido por lenguas, épocas y culturas, en las cuales el texto parece disparar una multiplicidad de sentidos que reverberan en otras artes y en otros artistas, quizá operando, dando respuesta efectiva, al método de las *correspondencias* planteadas en la modernidad por Baudelaire, en términos de verdadera interpenetración de las artes; logrando, a su vez, en nuestra contemporaneidad, también cierta consumación inquietante en la estética camp¹⁰, en cierto recargamiento presente, por ejemplo, en las

atribuciones que cobra la figura de Salomé en sus variadas trasposiciones cinematográficas, o en su aspecto más especular, en un film como *Sunset Boulevard* de Billy Wilder, cuyo relato acusa la nostalgia de un mundo perdido y arcádico, el mundo del cine mudo, en la representación obsesiva que quiere “representar” la otrora diva de Hollywood, en su demencia final, ataviada como la joven princesa que ni remotamente puede emular ni en edad ni en lozanía.¹¹ *À Rebours* de Huysmans, el tercer miembro de nuestra articulación comparatística, se publicó en 1884 constituyéndose desde entonces en una de las obras más originales de la segunda mitad del siglo. Novela de la crisis de los valores artísticos y plásticos en tensión con las tendencias racionalistas que parecen dominar todos los campos del saber. En torno a la década del ochenta el concepto de decadentismo aglutina los espíritus iconoclastas de la época. Huysmans parece encarnar ese espíritu sabiamente reflejado en su imponente texto: verdadera respuesta personal a un fenómeno de orden socio-cultural de dimensiones, donde la sensación de descomposición se da la mano con las aspiraciones artísticas. Huysmans será —más allá de su primera participación en ese movimiento— aquel que logra crear una ruptura con la novela realista-naturalista imperante.¹²

Wilde reconoce en Huysmans la plasmación de una “novela de artistas”, pero parece quedar anclado a las imágenes y recorridos pictóricos que Des Esseintes, en eje baudeleriano, emprende. Sutil interpretación —sumamente decantada— de flores y objetos, de muebles y obras de arte, de licores y perfumes; narrativa modulada recargada que retoma en clave novelesca la fascinación por los cuadros de Gustave Moreau, que el mismo Wilde admirara en los salones parisinos hacia 1876. Universos en clave —criptografemas incrustados— que presentan ingredientes misteriosos o del orden del enigma, a través de la contemplación estética, suma de goce y hermenéutica simbolista que Des Esseintes hace — en el capítulo quinto— de la Salomé danzante y erotómana ante el rey Herodes, como así también de la Salomé presa del horror ante la cabeza por ella misma solicitada.¹³

Formas en que el personaje principal logra entrever aspectos cercanos a lo horripilante, a lo fantástico morboso, a través de los cuadros de Moreau que parecen neutralizar los resabios bíblicos y recurrir al precedente manifiesto de la Salammô:

«Le peintre semblait d'ailleurs avoir voulu affirmer sa volonté de rester hors des siècles, de ne point préciser d'origine, de pays, d'époque, en mettant sa Salomé au milieu de cet extraordinaire palais, d'un style confus et grandiose, en la vêtant de somptueuses et chimériques robes, en la mitrant d'un incertain diadème en forme de tour phénicienne tel qu'en porte la Salammbô, en lui plaçant enfin dans la main le sceptre d'Isis, la fleur sacrée de l'Égypte et de l'Inde, le grand lotus.»

Cito este y los demás pasajes del texto en francés por la importancia de los aspectos eufónicos de la prosa, como en la inicial descripción previa a la aparición del tetrarca:

«Un trône se dressait, pareil au maître-autel d'une cathédrale, sous d'innombrables voûtes jaillissant de colonnes trapues ainsi que des piliers romans, émaillées de briques polychromes, serties de mosaïques, incrustées de lapis et de sardoines, dans un palais semblable à une basilique d'une architecture tout à la fois musulmane et byzantine.»

O bien la entrada de Salomé enmarcada entre lo olfativo y lo musical:

«Dans l'odeur perverse des parfums, dans l'atmosphère surchauffée de cette église, Salomé, le bras gauche étendu, en un geste de commandement, le bras droit replié, tenant à la hauteur du visage, un grand lotus, s'avance lentement sur les pointes, aux accords d'une guitare dont une femme accroupie pince les cordes.»

Así bajo este proceso evidente de reorientalización, la obra de Wilde parecería constituirse en el epítome finisecular de este extenso procedimiento que lleva no sólo a volver más problemático el estatus de la heroína y, por ende, el rol de la mujer en cierta misoginia rapsódica aplicada también a figuras como Eva, Circe, Dalila, Jezabel, Helena, Berenice, la Reina de Saba o Cleopatra, sino sobre todo por el sensualismo inherente a las formas decadentistas del detalle, que Wilde prodigiosamente articula para la

forma teatral, teniendo en cuenta sus antecesores narrativos y pictóricos franceses con quienes entabla diálogo y una delicada apropiación.

El último avatar estaría dado, a su vez, por el paulatino trastocamiento de la imagen, en su manipulación: efecto de gran frialdad en Flaubert, que parece reconocer a Salomé —su breve aparición— como una entidad coagulada y *diabolizada* en la descripción de precisos atributos que despiertan temor¹⁴, mero cuerpo tal vez; vuelta andrógina en Huysmans en una cierta autosuficiencia erótica; y finalmente hibridizada en Wilde, pensada al igual que el texto mismo, como dijimos, a manera de *constructo* en la yuxtaposición de sus orígenes semitas y árabes, cruce de lo profano y de lo bíblico, mujer soporte ya no de los fantasmas masculinos puestos en juego en el voyeurismo límite de su baile, sino en la certera simbolización del dandy, que en su ambigüedad rompe las coordenadas genéricas, provoca confusión y altera de manera notable la estabilidad de un signo iconográfico, textual y discursivo que ha sido objeto de múltiples, proliferantes interpretaciones.

Notas

- ¹ WILDE, Oscar. *Teatro*, México: Porrúa, 1995.
- ² Todas las citas pertenecen a HUYSMANS, J-K. *À Rebours*, Paris: Gallimard, 1977.
- ³ Véase la relevancia de lo visual en el breve pero lúcido artículo de SARLO, Beatriz. "Salomé, la que quiere ver", *Revista Clásica*, Año 12, Número 135, Noviembre de 1999, pp. 22-23
- ⁴⁻⁵ GIDE, André. *Oscar Wilde*, Barcelona: Lumen, 1999.
- ⁶ FLAUBERT, Gustave. *Salambó*, Madrid: Sarpe, 1984.
- ⁷ LOTTMAN, Herbert. *Gustave Flaubert*, Barcelona: Tusquets, 1991, pp. 101-130
- ⁸ FLAUBERT, Gustave. *Tres cuentos*, Barcelona: Brughera, 1981, Pág.150
- ⁹ STRAUSS, Richard. *Salomé*, Buenos Aires: Piscitelli, 1996
- ¹⁰ Véase en el capítulo "Rapsodia pop", el apartado pop-camp-kitsch en SPERANZA, Graciela. *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*, Buenos Aires: Norma, 2000, pp-55-58

- ¹¹ BELLIDO LÓPEZ, Adolfo. *Billy Wilder, El crepúsculo de los dioses-Sunset Boulevard*, Barcelona: Paidós, 2000.
- ¹² Véase la introducción en *Huysmans*, Joris-Karl. *A contrapelo*, Madrid: Cátedra, 1984, pp. 9-93.
- ¹³ LIVI, Francois. J.-K. *Huysmans: À Rebours et l'esprit décadent*, Paris: La renaissance du Livre, 1976
- ¹⁴ FLAUBERT/TURGUENIEV. *Correspondencia*, Madrid: Mondadori, 1992.

— Bibliografía —

- BAL, Mieke. *Looking in: The Art of Viewing*. Singapore: Routledge, 2001.
- BEARDSLEY, Aubrey. "Je Baisé Ta Bouche, Iokanaan". Online Image. 1883. *Beardsley Collection, Princeton University*. 22 Febrero 2007.
<<http://milosz.planetaclix.pt/images/salome.gif>
- BELLIDO LÓPEZ, Adolfo. *Billy Wilder, El crepúsculo de los dioses-Sunset Boulevard*, Barcelona: Paidós, 2000.
- BUCKNELL, Brad. "On 'Seeing' Salomé" *ELH*, Vol. 60, No. 2. (Summer, 1993): 503-526.
- JSTOR. JSTOR. Biblioteca de la UCM. 9 Mayo 2007. <http://www.jstor.org>
- GIDE, André. *Oscar Wilde*, Barcelona: Lumen, 1999.
- FLAUBERT, Gustave. *Salambó*, Madrid: Sarpe, 1984
- . *Tres cuentos*, Barcelona, Brughera, 1981.
- FLAUBRET/TURGUENIEV. *Correspondencia*, Madrid: Mondadori, 1992.
- LIVI, Francois. J.-K. *Huysmans: À Rebours et l'esprit décadent*, Paris: La renaissance du Livre, 1976
- MARCOVITCH, Heather. "Princess, Persona and Subjective Desire: A Reading of Oscar Wilde's Salomé" *Papers on Language and Literature*. Look Smart. 1 Enero 2004. 29 Mayo 2007. <http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3708/is_200401/ai_n9401395>
- SHEWAN, Rodney. *Oscar Wilde: Art & Egotism*. Great Britain: The MacMillan UP, 1977.
- WILDE, Oscar. *Teatro*, México: Porrúa, 1995.

Notas de métrica comparada

[En torno a unos versos de Victor Hugo y su traducción al español]

Sonia Mabel Yebara

Universidad Nacional de Rosario

Cuando se abordan problemas del lenguaje poético y su traducción —sea con carácter de poeta, de traductor o de investigador de la literatura en general— es ineludible analizar desde un punto de vista métrico las lenguas implicadas y considerar las nociones de métrica comparada como elemento axial en las consideraciones teóricas con el fin de reproducir las peculiaridades rítmicas del original en la traducción. En el presente trabajo propongo detenerme en “*Les Djinns*” de Victor Hugo, poema que, sin transgredir el canon tradicional de la armonía, planteaba hace ya casi doscientos años una peculiar estructuración estrófica y rítmica. Analizar, pues, la organización métrico-rítmica de ese poema será el paso previo para comenzar nuestra tarea. Tarea a través de la cual quizás —como decía Walter Benjamin— no dejemos de buscar el “[...] *lieu promis et interdit où les langues se réconcilieront et s’accompliront*”, e intentando una traducción que acompañe la ‘orquestación’ propuesta por el poeta francés, nos enfrentemos, una vez más, a las cuestiones de posibilidad/imposibilidad de las traducciones poéticas.

En el prólogo de su libro *Les Orientales*, publicado en 1829, Hugo ponía de relieve la importancia que otorgaba a la configuración de sus poemas, independientemente de los temas tratados: “*Examinons comment vous avez travaillé, non sur quoi et pourquoi*”, decía. Y nosotros, aceptando esa *injonction*, examinaremos cómo ha trabajado el poeta desde el punto de vista versológico, para proponer seguidamente una traducción que observe estrictamente la distribución de las estrofas, su organización interna y el esquema rítmico que propone el poeta.

De entrada, lo que se impone es considerar la novedosa estructuración estrófica del poema que recurre a la escala métrica para *figurar* los desplazamientos del espanto. En general, los críticos han sido sensibles a los efectos del ordenamiento de los versos en "*Les Djinnns*" y han hablado una y otra vez del virtuosismo del poeta; aunque otros, como Benoît de Cornulier, en su excelente libro *Théorie du vers* haya dicho: "*Je ne conteste pas l'effet graphique de "losange" dans "Les Djinnns", encore qu'un losange n'ait rien d'effrayant*" (Cornulier 1982: 15).

Las quince estrofas que componen el poema se pretenden una mimesis sonora de los pasajes entre la serenidad nocturna, la llegada en un comienzo imperceptible de los *djinnns*, la ulterior violencia del ataque y su paulatino alejamiento hasta ir desapareciendo en el vacío silente de la noche. Así, la primera estrofa está compuesta por versos de dos sílabas, las sucesivas estrofas van agregando una sílaba en cada verso hasta la octava estrofa —que tiene versos de diez sílabas—, y a partir de la novena estrofa van menguando las sílabas de cada verso hasta llegar nuevamente, en la décimo quinta serie, a una estrofa de versos bisílabos; siendo que cada una de las estrofas está compuesta por ocho versos isosilábicos que poseen el siguiente esquema rímico: ABABCCCB.

Es de notar que Hugo no elude en este poema los versos imparisílabos, ya que encontramos dos estrofas de versos trisílabos, dos de pentasílabos y dos de versos heptasílabos. Sin embargo, pese a emplear versos impares el poeta pasa de una estrofa de versos octosílabos a una de versos decasílabos, luego de la cual vuelve a los versos octosílabos, desestimando notoriamente los versos eneasílabos.

No sería desdeñable reflexionar en torno a la ausencia de ese metro que tanto ha dado que hablar a los versólogos franceses, sobre todo a partir del famoso "*Art Poétique*" que Verlaine escribiera en el siglo XIX, unos cincuenta años después de la publicación de "*Les Djinnns*", y en cuya primera estrofa decía:

*«De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.»*

Podríamos pensar que para Hugo los versos imparisílabos de arte menor son tan apropiados como los pares para mentar lo indeterminado, la levedad, o lo ingrávigo e impreciso; y por eso mismo adecuados para evocar a los *djinns*, toda vez que los mismos son seres espirituales que exceden la capacidad perceptiva humana, y que las primeras estrofas de “*Les Djinns*” sugieren sonidos marinos o silbidos del viento aún confusos, que apenas si empiezan a hacerse audibles, en tanto que las últimas estrofas dicen de sílabas imperceptibles e inauditas, del murmullo marino o indecisos lloros. Y hasta podríamos conjeturar que si no utiliza el eneasílabo en el entorno inmediato de la estrofa nuclear decasilábica, es porque la misma nombra el asalto borrascoso de esos genios de la cosmovisión islámica y en la cual varias palabras aluden, no precisamente a un aire “vago ni soluble” sino a una suerte de *maelstrom*: la fuerza destructora del “*aquilon*” en el segundo verso y el “*tourbillon*” en el octavo. Sin embargo, me parece una interpretación errónea. Más acertado sería pensar que el poeta no utilizó ese metro, sencillamente, porque el mismo no había sido acogido por la métrica francesa clásica.

Pero, indudablemente, para Hugo el metro es portador de significación, razón por la cual en este poema recurre a la escala métrica para simbolizar el temor causado por el paso tempestuoso de los *djinns*. Y esto, pese a lo que dijera Cornulier cuando negaba la eficacia del *crescendo* y *descrescendo* métricos para figurar el horror ante la agresión:

«L’onomatopée proprement métrique me semble être une vue de l’esprit, pour deux raisons: 1. Il est douteux qu’une progression d’une syllabe par strophe soit sensible dans son exactitude; du reste en passant des vers de 8 à ceux de 10 syllabes, on passe en fait de suites de 8 syllabes à des suites de 4 puis 6 syllabes, ce qui est théoriquement fâcheux pour l’onomatopée. 2. Que des vers courts rendent mieux à l’oreille l’éloignement et le silence, et des vers longs la proximité, la foule et le tapage, me paraît une idée douteuse, bonne pour les traités de versification.» (Cornulier 1982: 15)

Creo que más que atenernos al simbolismo de la progresión métrica desde el punto de vista acústico, con más propiedad deberíamos atender a lo “visivo” del poema, ya que con esta disposición versal Hugo se anticipa

a los *calligrammes* de Apollinaire, a la par que se conecta con una antiquísima tradición: desde el mismo Platón¹ hasta los poemas de Teócrito o de Simmia de Rodas², en los cuales la escritura figurada tiene alta fuerza simbólica. Con esto no pretendo negar importancia a los elementos fónicos del poema, ecos, rimas, aliteraciones, todos de valor capital para Victor Hugo, simplemente quiero poner de relieve que la heterometría del poema es también un elemento *visual* a la cual el poeta francés prestó significativo poder.

Por tanto, podemos o no conceder eficacia a la escala métrica³ y su pretendido simbolismo, pero no podemos obviar la importancia que le ha otorgado el poeta; y nosotros, al traducir el poema, infatigables *passeurs*, involuntarios *traditores*, debemos observar los aspectos formales de esos versos (sílabas métricas, cesuras, acentos, rima, clase de estrofas, entre otros) en la lengua original y realizar un estudio métrico-rítmico comparativo francés-español para finalmente lanzarnos a la tarea de hacer una traducción ‘ajustada’, esto es, una traducción fiel a la poeticidad del original y no una recreación (cosa que ya hizo —y de modo excelente— Andrés Bello con su poema “Los duendes”).

La tarea no es sencilla, pero es factible: si trasladamos, *simultáneamente* (y esta concomitancia reviste un carácter capital), los diversos elementos constituyentes del verso francés —metro, rima, sintaxis, léxico, tropos y figuras, simbolismo de los sonidos— al verso español, podemos tener un buen resultado.

Comencemos por la fidelidad a la unidad versal y al isosilabismo en cada una de las estrofas de este poema heterométrico y encontraremos el primer escollo: ante todo, porque la estructura métrico-rítmica del verso francés no es algo fácil de establecer, dan prueba de ello las opiniones variadas y muchas veces contradictorias al respecto: las que establecen vínculos sólidos con la notación musical, los que apelan a la fonética experimental, quienes reivindican justificaciones semánticas, aquellos que postulan criterios estéticos marcados por sentimientos de ‘evidencia’, y la lista es amplia. Entonces ¿cómo hacer pie frente al fenómeno versal francés cuando hay tantas reglas como excepciones (“e” muda, diéresis, sinéresis, hiatos, etc. etc.)? La pregunta parece aludir a una ‘tarea imposible’, sin embargo, lo sabemos, en el verso canónico francés la separación en

sílabas existe, y obedece a reglas muy estrictas, aunque haya exclusiones absolutas y exclusiones parciales. Tal como dice Milner:

«Il convient ici de préciser un point de doctrine: tout système de métrique se définit par des exclusions. Il faut en effet qu'il filtre les séquences de langue et en exclue certaines. Sans cela, la notion même de métrique est vide de contenu. Mais il faut distinguer entre les exclusions absolues et les exclusions relatives: une métrique peut être telle qu'elle exclue absolument certaines configurations [...] De là suit la nécessité d'une langue poétique distincte de la langue usuelle, où l'on substitue aux formes radicalement exclues des formes sémantiquement équivalentes, mais phonologiquement adaptées au vers.» (Milner 1957: 70-71)

Esto que señala el versólogo francés también es aplicable, *mutatis mutandis*, al verso español, y supone tanto una competencia métrica como una competencia acentual. Pero antes de continuar tengamos presente que en el Romanticismo francés comienza a relajarse la percepción de las medidas, lo cual atañe de modo especial al verso alejandrino⁴, siendo Hugo, precisamente, uno de sus mentores (recordemos que comienza a usarse el trímetro, lo cual implica un debilitamiento de la cesura media, la que, no obstante, aún sigue coexistiendo con la nueva marcación 4-4-4); y aunque en “Les Djinnns” no haya estrofas en alejandrinos no quiero dejar de señalar ese cambio en la aprehensión de la medida del verso ya que, con toda probabilidad haya sido una de las razones que influyó en el uso que los románticos hicieron de la rima (retomaré enseguida esta cuestión).

En mi traducción de “Les Djinnns” he conservado la estructura romboidal del poema original, como así también el isosilabismo en cada una de las estrofas, pero la medida de los versos que empleo por estrofa es siempre superior en una o dos sílabas a la del original (en ocho estrofas los versos tienen una sílaba más, y en siete estrofas agregó dos sílabas). Hay cuestiones de lengua que explican esto: por una parte, el francés es una lengua oxítona y, por otra parte, en ella son mucho más numerosos los monosílabos y los bisílabos que en español.

Por cuestiones de tiempo no comentaré el poema completo, sino que ejemplificaré con una estrofa del mismo. Sea la tercera estrofa:

*«La voix plus haute
Semble un grelot.
D'un nain qui saute
C'est le galop.
Il fuit, s'élançe,
Puis en cadence
Sur un pied danse
Au bout d'un flot;»*

he transpuesto los versos tetrasílabos del original en hexasilábicos, solución que elegí al considerar, como decía más arriba, no sólo cuestiones prosódicas de las lenguas en cuestión sino también los dos factores constituyentes de ambos sistemas versológicos: la medida silábica y el acento. En cuanto al francés, sigo a Cornulier, quien dice que una visión puramente acentual en las consideraciones métricas del verso francés es demasiado simplista:

«Il me semble que le rôle fondamental qu'on attribue à l' "accent" dans les théories modernes de la mesure du vers français est tantôt illusoire, tantôt simplement secondaire, quand il n'est pas parfaitement vague [...] la mesure du vers français se définit simplement en termes de nombre syllabique⁵. On ne peut pas sortir de là.»(Cornulier 1982: 265-288)

Oldrich Belic, por su parte, señala que en contraposición con el verso francés, el verso español tiene tendencia silabotónica⁶, e insiste en la importancia del acento:

En el español no hay verso sin las condiciones acentuales. Así, tanto como en el número de sílabas, el verso consiste en la debida colocación de los acentos [...] La versificación española es, por tanto, acentual, dinámica. Pero los acentos rítmicos de los versos, o de las series de versos, no son precisamente los acentos naturales que

distinguen una sílaba de otra en cada palabra y la hacen preponderante sobre las demás sílabas de la palabra misma. Los acentos rítmicos son los recargos extraordinarios de empuje acentual que refuerzan *periódicamente* ciertos acentos naturales en determinadas sílabas de una frase, y la hacen preponderante sobre las demás palabras. Y a esta periodicidad dinámica han de ajustarse las frases en los versos; ya que es en ella que consiste la diferencia entre el verso y la prosa. (Belic 2000: 339-340)

En consonancia con lo que acabo de exponer, hice una traducción que respeta tanto la medida silábica como la marcación acentual, ya que en el verso español ambas son —conjuntamente— generadoras del ritmo. Por lo cual transcribo la estrofa en versos hexasílabos con marcación acentual en 2ª y 5ª en todos los versos⁷.

*La voz, la más alta,
es un cascabel:
un gnomo que salta
y se echa a correr.
Galopa, se lanza,
después acompasa,
entre olas su danza
sobre un solo pie.*

Pero la fidelidad a la traducción no sólo exige ajustarse a la unidad métrica elegida sino también a las cualidades fónicas del poema a traducir: eufonía, simbolismo de los sonidos, aliteraciones, rimas, entre tantos otros elementos. De esta amplia serie, quisiera hoy detenerme en la rima, ya que, como dije más arriba, en aquellos primeros decenios del siglo XIX, y quizás como consecuencia del relajamiento de la marcación métrica hubo una suerte de promoción de las mismas. Como es sabido, en el verso canónico francés —anterior a la '*crise de vers*'— se ha utilizado la rima mucho más que en español, muy probablemente como consecuencia de la debilidad del acento al final del verso, por lo cual muchos especialistas dicen que se trata de una 'marca de fin de verso', reconociéndola así como factor estructurante del verso francés y no como mero *ornatus*.

En “Les Djinnns” Hugo pone en juego todos los elementos fónicos del verso, desde las aliteraciones y los ecos hasta las rimas, incluso rimas leoninas perfectas y aun homónimas (*brise-brise; vide-livide; chaînes-pro-chaînes; vague-vague*, por dar sólo unos ejemplos).

En mi traducción he optado por respetar el esquema rímico ABA-BCCCB y conservar la coincidencia fónica final, pero cuando no logré rimas plenas no dudé en acudir a las asonancias, de larga tradición en el verso español.

Desde el punto de vista sintáctico, el cambio más significativo es la introducción de una aposición comparativa en el primer verso para conservar la medida: “La voz, la más alta” por “*La voix plus haute*”; si no elegí “La voz más alta” es porque se pierde la medida a la par que se alteraría la percepción acentual y el ritmo. También rechacé otras opciones métricamente justas por cuestiones de eufonía (“El de voz tan alta”, “El de voz más alta”).

En cuanto al léxico, cabe mencionar que no hay demasiados cambios, aunque me interesa destacar la sustitución sinonímica en el tercer verso “*D’un nain qui saute*”, ya que el reemplazo de la palabra “*nain*” (enano) por “gnomo” (“un gnomo que salta”) no obedece a cuestiones rítmicas ni métrico-rítmicas, sino a posibles efectos semánticos y culturales —note-se que el verso francés hubiese podido ser traducido como “enano que salta” sin alterar en absoluto la rima plena ni la marcación acentual en 2ª y 5ª— pero he optado por rechazar esta posibilidad de identidad casi perfecta (*nain*=enano) para evitar la irrupción de un elemento disfórico, si no irrisorio, incompatible con el tono del poema. “*Nain*” evoca sin dudas, sinecdóquicamente, a aquellos seres que en su *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris, et de caeteribus spiritibus* Paracelso llamó “gnomos”. Si bien éstos eran, para el alquimista suizo, genios elementales de la tierra y los *djinnns* son, para la cosmovisión islámica, seres creados por el fuego⁸, ambos forman parte de una especie de seres diferente a la humana, permitiendo ambos inscribir un universo ajeno a nuestras percepciones.

Siempre en pro de una traducción métrico-rítmica fiel he optado por reordenar determinadas palabras dentro de la estrofa, así, en el cuarto verso “se lanza” traduce “*s’élance*” del verso quinto del original. El verbo “*fuir*” del quinto verso francés es recuperado por “correr” en el cuarto verso de la traducción, y también he mudado de verso la palabra “*pie*”

("pied"). Asimismo, he cambiado la función de alguna palabra: el sustantivo "galop" del cuarto verso es recuperado en el verso quinto por el verbo "galopa"; u opté por quitar alguna precisión: el "entre olas" del verso séptimo traduce "Au bout d'un flot" del último verso, y allí se pierde la 'cresta' pero el metro y el ritmo ganados son perfectos.

Como vemos, los reordenamientos y las sustituciones propuestos permiten, sin alterar el sentido, sostener el metro elegido y obtener las debidas coincidencias fónicas, aunque asonantes, en los lugares requeridos por el esquema rítmico: las rimas en B de los versos segundo, cuarto y octavo: "cascabel-correr-pie", las rimas en C de los versos quinto, sexto y séptimo: "lanza-acompasa-danza". En tanto que no he hecho sino aprovecharme de *l'aubaine* que me brindan las lenguas al obtener las rimas consonantes en A de los versos primero y tercero: "alta-salta".

Creo que el metro, las palabras, los sonidos, las cadencias y ritmos elegidos *acompañan* fielmente el diseño de Victor Hugo. Si esto es así, podríamos pensar que la poeticidad y el ritmo versal pueden ser transcritos sin necesidad de ser recreados ni desvirtuados.

Notas

- ¹ Cf. PLATÓN, *Cratilo*. Buenos Aires, Losada, 2005.
- ² Del cual se conservan tres composiciones que bien pueden ser considerados poemas visuales: "El hacha", "Las alas" y "El huevo".
- ³ Y más allá del logro alcanzado, podemos conjeturar que al menos habrá resultado innovador, ya que al poco tiempo de su publicación se realizaron imitaciones, pastiches y recreaciones en países de habla hispana como Chile, Cuba o España: Espronceda ("El estudiante de Salamanca"), Gertrudis Gómez de Avellaneda ("Noche de insomnio y alba"), José Zorrilla ("Un testigo de bronce" - 1845), "La azucena silvestre", "La leyenda de Al-Hamar", Rubén Darío ("Tú y yo"), Andrés Bello ("Los duendes").
- ⁴ De lo cual se jactaba Victor HUGO en *Les Contemplations*: "[...] C'est horrible! oui, brigand, jacobin, mandrin,/ J'ai disloqué ce grand niais d'alexandrin." ("Quelques mots à un autre").
- ⁵ También Oldrich BELIC, entre tantos otros, señala que "Para entender mejor la esencia del silabismo francés es preciso recordar las propiedades prosódicas de la lengua

francesa [...] El acento francés es débil, carece de valor fonológico y tiene posición fija (recae en la última sílaba de la palabra/ el grupo de intensidad, o en la penúltima cuando la última contiene una e ‘muda’ no afectada por elisión), [...] no desempeña un papel autónomo” (Belic 2000: 322).

- 6 BELIC habla de silabotonismo relajado para diferenciarlo de otros sistemas fuertemente silabotónicos como, por ejemplo, el alemán, el ruso, y tantos otros. Cf. “Verso silabotónico”, en *Verso español y verso europeo*, pp. 344-503.
- 7 Aunque el verso hexasilábico español —proveniente de la poesía latina— permitió al cabo de un tiempo utilizar indistintamente acentos en 2ª y 5ª, o en 3ª y 5ª sílabas, alternando incluso en la misma estrofa. Alternancia que he utilizado yo misma al traducir otra estrofa de “*Les Djinnns*”.
- 8 *Sura del Misericordioso* (55-13): “Creó al hombre de barro seco cual cerámica y creó a los genios de puro fuego” (maarich min nar); *Sura de Al-Hiyr* (15-27): “Y a los genios los habíamos creado con anterioridad a partir del fuego del samún (nar as-samún)”; *Sura al-Araf* (7-12): “Y os creamos, os dimos una forma y luego dijimos a los ángeles: ¡Postraos ante Adam! Y se postraron todos, menos Iblis, que no estuvo entre ellos. Dijo: ¿Qué te impide postrarte habiéndotelo ordenado? Contestó: Yo soy mejor que él; a mí me creaste de fuego, mientras que a él lo has creado de barro”; *Sura de Sad* (38:75): “Dijo: Yo soy mejor que él, a mí me creaste de fuego y a él lo has creado de barro”.

— Bibliografía —

- HUGO, Victor: *Les Orientales. Les Feuilles d'automne*. Paris, Gallimard, 1981.
- El Noble Corán y su traducción-comentario en Lengua Española*. Complejo del rey Fahd. Reino de Arabia Saudita. Traducción y comentario de Abdel Ghani Melara Navio.
- BELIC, Oldrich: *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 2000.
- BENVENISTE, Émile: “Les niveaux de l’analyse linguistique”, en *Problèmes de linguistique générale*. Paris, Gallimard, 1966.
- CASSAGNE, Albert: *Versification et métrique de Charles Baudelaire*. Genève, Paris. Slatkine Reprints, 1982.
- CORNULIER, Benoît de: *Théorie du vers*, Paris, du Seuil, 1982.

DELBOUILLE, Paul: *Poésie et sonorités. La critique contemporaine devant le pouvoir suggestif des sons*. Paris, "Les Belles Lettres", 1961.

GRAMMONT, Maurice: *Petit traité de versification française*. Paris, Armand Colin, 1908-1965.

MILNER, Jean-Claude: "Accent de vers et accent de langue dans l'alexandrin classique", en *Cahiers de poésie comparée*, 15, Paris, 1987.

NAVARRO, Tomás: *Métrica española*, La Habana, 1966.

CONTENIDO

[CONFERENCIA]

LA PERSPECTIVA POLÍTICA DE LA AMISTAD EN EL PENSAMIENTO FRANCÉS	
Beatriz Porcel	15

[EL SECRETO]

EL SECRETO DEL ORIGEN EN <i>LE CŒUR À RIRE ET À PLEURER</i> DE MARYSE CONDÉ	
Francisco Aiello	29
¿QUÉ MUESTRA EL MONSTRUO? SECRETOS DE LA ANATOMÍA DEL REY DE LA ISLA DE TAPINOIS	
Susana G. Artal	35
SECRETO Y DRAMATURGIA EN JEAN-LUC LAGARCE	
Estela Blarduni	45
LO SECRETO COMO ARTILUGIO NARRATIVO EN TRES CUENTOS DE JEAN LORRAIN	
Daniel Alejandro Capano	53
LA PRINCESSE DE CLÈVES ET LES SECRETS DU CŒUR	
Prof. Lilia Elisa Castañón	61
UN SECRET: ÉCRIRE POUR EXORCISER LE PASSÉ	
Silvia Zenarruza de Clement	69
AMBIGÜEDADES EN <i>EL EXTRANJERO</i> DE CAMUS Y SU RELACIÓN CON EL ABSURDO	
Gisela María de Luján Mattioni	79
FLAUBERT ÍNTIMO: LA PASIÓN POR LA ESCRITURA SEGÚN LA CORRESPONDENCIA	
Graciela Mayet	85
ONITSHA OU LA RECHERCHE D'UNE AUTRE ALTÉRITÉ	
Teresa Minhot	93

EN BUSCA DE PARÍS Y SUS SECRETOS Claudia Pelossi	101
EN SECRETO AMAR LA VIDA Y DEJARSE MORIR Pablo Jesús Serrati	109
LOS DECRES SOBRE EL DECIR A MEDIAS: ALEXIS O EL TRATADO DEL INÚTIL COMBATE DE MARGUERITE YOURCENAR Mariana Lucina Siciliano	115

[POLÍTICA Y LITERATURA]

INCIDENCIA DEL IDEARIO DEL ROMANTICISMO FRANCÉS EN LAS POLÍTICAS EDUCATIVAS PARA LA ENSEÑANZA DE LA LITERATURA FRANCESA EN LA EDUCACIÓN SUPERIORE EN LA ARGENTINA Adriana Cristina Crolla	125
¿QUÉ INTENTA DECIRNOS LACAN AL VOLVERSE INENTENDIBLE? Agustín González	137
LA OTREDAD (DE)VELADA EN MOHAMMED AHMED-ZAHRA Y ¿FATMA? Marcela Cecilia Marín	145
IMÁGENES NÓMADAS DE LA ARGENTINA EN LAS NOVELAS DE DANIEL CASTILLO DURANTE Mónica Martínez de Arrieta	155
RELATOS DE MERCADO EN FRANCIA: HOUELLEBECQ Y BEIGBEDER Cristian Molina	163
EN EL TORBELLINO DE UN MUNDO GLOBALIZADO. LES BELLES TÉNÉBREUSES DE MARYSE CONDÉ Graciela Ortiz	177
II APROXIMACIÓN A LA EPISTÈME L'OULIPIANA: UN TRABAJO COMPARATIVO CON LA OBRA EXPERIMENTAL DE JULIO CORTÁZAR María Soledad Cabo - Marina Valeria Read	185
LOS VÍNCULOS VASALLÁTICOS EN EL CANTAR DE GUILLERMO Carlos Alfonso Valentini - Marcela Alejandra Ristorito - Noelia Elim Ruiz	193

[LITERATURAS COMPARADAS]

DESPLAZAMIENTOS, DEAMBULACIONES Y BÚSQUEDAS. J.M.G. LE CLÉZIO Y GISÈLE PINEAU Marta Celi	205
LA ALEGRÍA DE LA CORTE EN <i>ÉREC</i> Y <i>ÉNID</i> Y EL EPISODIO DEL CASTILLO DE LA PÉSIMA AVENTURA EN <i>YVAIN</i> : UN ANÁLISIS COMPARATIVO Lic. María Dumas	217
ANÁLISIS COMPARATIVO DE <i>EL CABALLERO DEL LEÓN</i> Y EL MABINOGI "OWEIN OR THE COUNTESS OF THE FOUNTAIN" Eugenio López Arriazu	227
DE SECRETOS Y DE ESCRITURA: UN ESTUDIO CONTRASTIVO DE <i>L'ÉVÉNEMENT</i> DE ANNIE ERNAUX Y "UN JARDIN AU BOUT DU MONDE" DE GABRIELLE ROY Ana Inés Alba Moreyra - María Paula Obeide - Maximiliano Gonnet	235
DOS CONFLICTOS, DOS SECRETOS Jorge Alberto Piris	245
SALOMÉ, MEMORIA BÍBLICA Y DECADENTISMO: FLAUBERT, WILDE Y HUYSMANS Walter Romero	255
NOTAS DE MÉTRICA COMPARADA Sonia Mabel Yebara	263

Fe de erratas

En las Actas de las XVIII Jornadas Nacionales de Literatura Francesa y Francófona, realizadas en Buenos Aires en mayo de 2005, por lamentable e involuntaria omisión no ha sido consignado el nombre de Silvia Zenarruza de Clément (FHUC-UNL) como coautora del artículo "La magie dans *Les Mots* de Sartre", pp. 59-69.



Asociación Argentina
de Literatura
Francesa y Francófona

**Laborde
Editor**

ISBN 978-987-1315-87-1



9789871315871