# Textos

1979

- Soleil cou coupé
- Comme dans l'éponge il y a dans l'orange une aspiration à reprendre contenance après avoir subi l'épreuve de l'expression.
- 3. Li emperere en tint sun
- Le passé simple est donc finalement l'expression d'un ordre, et par conséquent, d'une euphorie.
- 5. Miex vient avoir apris c'aprendre.
- Gens de bien, Dieu vous guard et saulve. Où vousestes? Je ne vous voy pas. Attendez que je chausse mes lunettes.
- 7. (SUPLENTE) Rien, l'Art ne peut rien...

### critica literaria

DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA FRANCESA

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

# Textos

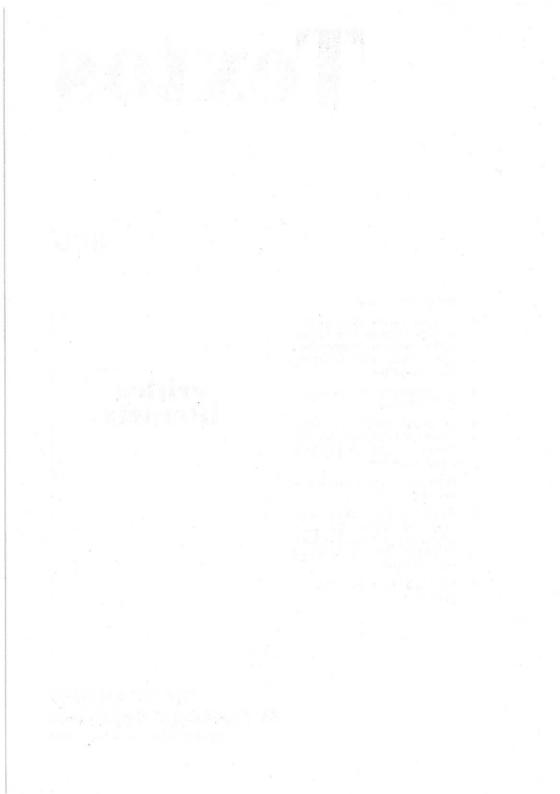
1979

- 1. Soleil cou coupé.
- Comme dans l'éponge il y a dans l'orange une aspiration à reprendre contenance après avoir subi l'épreuve de l'expression.
- Li emperere en tint sun chef embrunc.
- Le passé simple est donc finalement l'expression d'un ordre, et par conséquent, d'une euphorie.
- Miex vient avoir apris c'aprendre.
- Gens de bien, Dieu vous guard et saulve. Où vousestes? Je ne vous voy pas. Attendez que je chausse mes lunettes.
- 7. (SUPLENTE) Rien, l'Art ne peut rien...

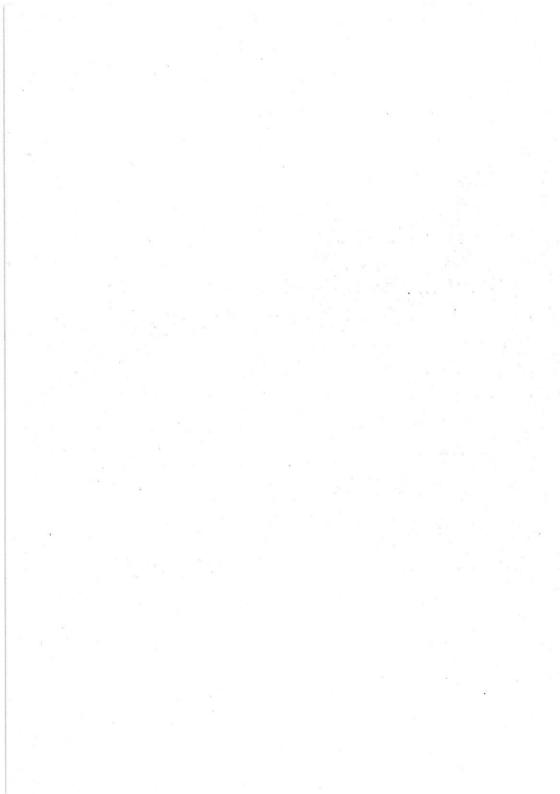
### critica literaria

DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA FRANCESA

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

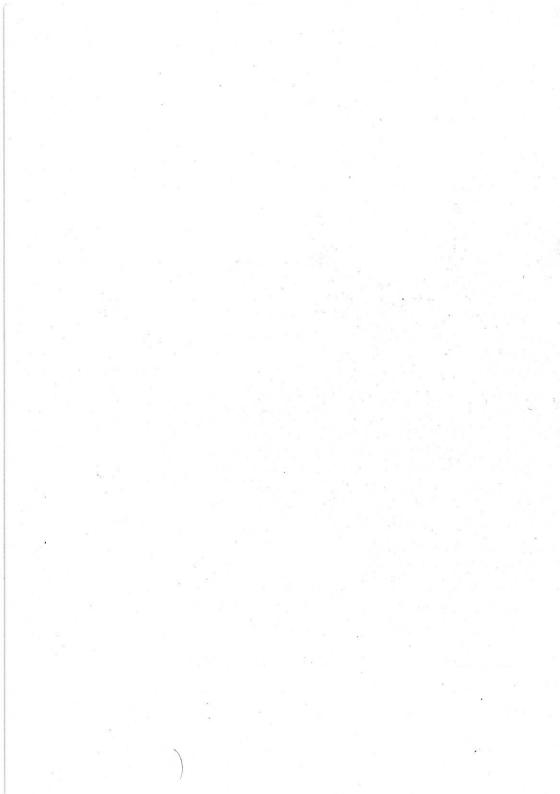






## SUMARIO:

ARTICULOS PA	GINAS
Presentación	. 5
Elementos de retórica amorosa y su presencia en Ronsar <b>d.</b> Julian Muela Ezquerra	33
Una estilística: el texto como paráfrasis. (Apli- cación a un texto de Marcel Jouhandeau). Michel Bernier	61
L. Sédar Senghor: un análisis de inconsciencia. J. Ignacio Velázquez Ezquerra	89
El Personaje como Espectador. "Au bonheur des da- mes", de Emile Zola. Maria Isabel Herrero García	125
Sade, filósofo de la vida. Fidel Corcuera Manso	147
La hidra social en "Le rouge et le noir".  José Ortiz	161
Apuntes bibliográficos	183

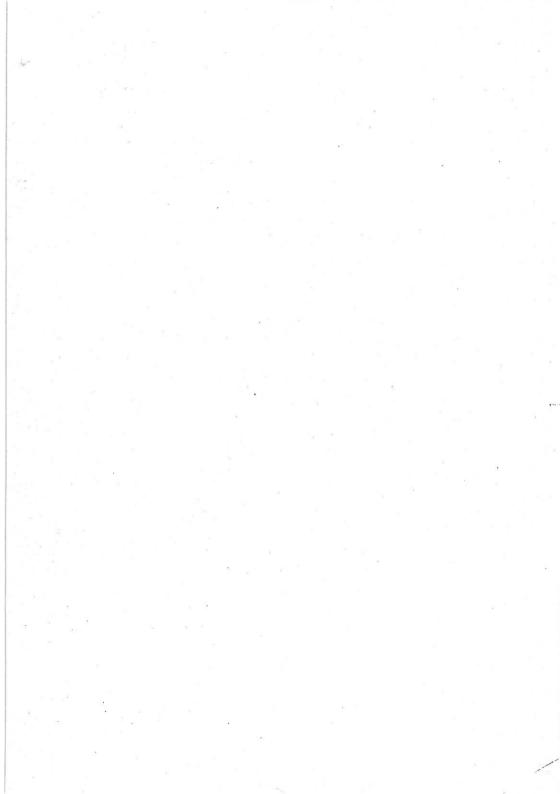


El Departamento de Lengua y Literatura Francesas de la Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza quiere contribuir al debate actual en torno a los diversos acercamientos posibles al análisis de la Literatura presentando una contribución sobre los diversos enfoques que, conjugados, pueden permitir una aproximación "total" o "totalizadora" — del fenómeno de la creación literaria. Esta contribución no deja de ser modesta, esencialmente en su presentación material, aunque no en el entusiasmo y esfuerzo con los que ha sido preparada por cuantos han participado en ella.

Con esta obra se han buscado dos objetivos de indole muy di ferente. El primero de ellos, proporcionar a cuantos se interesan por estas cuestiones una visión de conjunto con una bibliografía básica sobre los acercamientos a que se atiende en el presente volumen. En él se incluyen estudios estilísticos, semióticos, de crítica psicoanalítica, sociológica, y también análisis que destacan la importancia, para la per fecta comprensión de las obras del pasado, de las poéticas o retóricas coetáneas. Con el fin de no presentar una obra meramente teórica, de más difícil acceso para el no iniciado, cada acercamiento aparece aplicado de forma absolutamente personal a una obra de literatura francesa o de expresión francesa, ampliando de este modo el dominio de tal literatura no sólo a los autores del país vecino, sino a cuantos han elegido esta lengua como medio de expresión literaria. No cabe duda de que faltarán otros acercamientos para completar esta visión, pero las reducidas posi bilidades de esta publicación han obligado a operar una selección que esperamos haya sido afortunada.

Deseariamos, por último, llamar la atención de cuantos se dedican a los estudios sobre la Lengua o la Literatura Francesa sobre la ur gente necesidad, de la que ya muchos son conscientes, de crear una Revista de Estudios Franceses en España, laguna importante en nuestros estudios a pesar del propósito reiterado de colmarla. Esperamos que cuantos proyectos existen al respecto se vean pronto felizmente realizados. Entretanto, hemos decidido romper ese "silencio forzoso" con un primer trabajo que, deseamos, se vea seguido por otros análogos en los próximos años.

- DEPARTAMENTO DE LENGUA Y LITERATURA FRANCESAS --





# Un episodio del "Tristán" de Béroul. (Estudio semiótico)

#### ALICIA YLLERA FERNANDEZ

Entre los métodos modernos de análisis literarios, el semiótico: es el más discutido y controvertido: se le acusa de reducir la obra a un álgebra vacía, de pretender hacer "ciencia" de lo que es "arte", de aplicar mecânicamente esquemas teóricos mejor o peor manejados, de excesiva complicación y pobres rendimientos. Muchos de estos reproches, si no todos, son exactos y tal vez alguno más: en su afán cientifista recurre a la lingüística de donde extrae sin rigor sus más elaborados conceptos para emplearlos feera de su contexto. Así y todo son muchas las posibilidades que ofrece y sus deficiencias son achacables más al carácter aún experimental de sus estudios que a una radical incapacidad de sus presupuestos. Sus puntos de par tida son válidos. Decir que la obra es un sistema de comunicación, un código, un sistema cuyo plano de la expresión (en sentido hjelmsleviano) es un lenguaje (la "lengua natural") no es llegar muy lejos pero es al menos centrar su estudio en coordenadas que son las suyas, reconocer su "especificidad" y arrancarla a lo que sería el mero análisis lingüístico de la literatura que, aún siendo válido, llevado a sus últimas consecuencias podría caer en una costosa esterilidad. En una primera etapa era inevitable que la semiótica literaria corriera a la zaga de la lingüística en cuanto ciencia con mayor tradición pero el desarrollo que la primera ha logrado en los últimos años ha permitido iniciar la elaboración de unos métodos propios y específicos.

La obra es un objeto translingüístico o, como decía Lévi-Strauss a propósito del mito, "está en el lenguaje y al mismo tiempo más allá del lenguaje" (1). La semiótica pretende captar cómo elementos pertenecientes a códigos distintos (lingüístico, cinésico o de los gestos, paralingüístico, etc.) se funden en la obra creada dentro del lenguaje. De ahí que el análisis semiótico no coincida con el estructural pues si este último atiende a unos esquemas presentes en la obra la semiótica incluye además elementos externos a ella que condicionan su significado (2).

Como no es mi intención construir entelequias ni perorar en el

aire, presentarê un pequeño estudio de un episodio relativamente breve de una novela francesa medieval con el que intentaré captar las posibilidades del análisis semiótico. Paralelamente expondré el método seguido que parte de una reelaboración personal de los métodos semióticos, añadiendo ciertas adiciones y puntualizaciones. He elegido un episodio del <u>Tristân</u> de Bêroul y no el texto completo y esta segmentación requiere una explicación. El epi sodio ofrece una autêntica unidad: es bien conocido que la leyenda de Tristán e Iseo se ha formado por adición de elementos dispares (existen episodios de origen celta junto a motivos clásicos, cuentos orientales, elementos franceses, etc.) y el texto de Béroul, mutilado en su comienzo y en su final también carece de unidad: la única unidad que podemos encontrar en su obra es la superposición de escenas independientes vinculadas entre sí por la reiteración de un pequeño número de motivos recurrentes (3). Si además he eccogido el episodio del Encuentro espiado es porque, a juzgar por las representaciones que se hicieron de la leyenda en las artes medievales (4), fue la escena preferida por los contemporáneos: estos relatos de argucias y engaños debieron de agradar a un público ya familiarizado con los cuentos orientales, con los exempla, y que poco después constituiría la clientela que hizo la fortuna de los fabliaux.

El fragmento de Béroul'se abre con este episodio del Encuentro espiado (5), que también figura en el relato del alemán Eilhart von Oberg y que debió de aparecer en el de Thomas como indica su presencia en la Saga noruega, en el Gir Tristrem inglés y en el Tristan de Gottfried von Strassburg sus derivados. Tomaré el relato de Béroul como versión básica y los restantes como variantes: hoy ya no se cree que la versión de Eilhart fuera tan fiel al "modelo original" como se pensó (6); Thomas actuó bastante libremente y, aunque poco sabemos de la manera de adaptar de Béroul, parece indiscutible que conserva numerosos rasgos primitivos.

Es necesario suplir el principio que falta en Béroul a partir de las restantes versiones y de lo que puede deducirse del texto conservado:

- Tristán ha caído en desgracia porque el rey Marcos, merced a las acusaciones de los felones, sospecha sus relaciones amorosas con la reina:

Et il ont fait entendre au roi/ Que vos m'amez d'amor vilaine. (vv. 56-7. "Han sugerido (los felones) al rey/ que me amais con amor deshonesto).

- Tristân acudió a la corte del rey Marcos como caballero no chasé, como bacheler, es decir como caballero sin feudo (pese a ser rey de Leonis, lo que no parece preocuparle en ningún momento), obligado a vivir a expensas del señor al que sirve. Al perder el favor del rey, carece de bienes con los que sostenerse y se ha visto en la necesidad de empeñar su arnés sin el cual no puede lanzarse a servir a otros señores (vv. 204, 240-9).
  - Tristân tiene por costumbre, desde que ha sido arrojado del pala-

cio, acudir por la noche a visitar a Iseo. Ese día el rey, ayudado por el enano, les ha preparado una trampa: ha fingido salir de caza y, al caer el día, ha regresado para ocultarse en el pino que se alza sobre el lugar en que se encuentran los amantes.

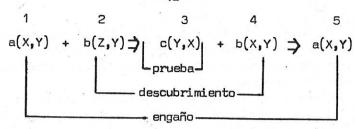
- Tristân llega, envîa su mensaje y descubre, por el reflejo en la fuente la presencia del rey. También Iseo hace el mismo descubrimiento e idea una treta para salvarse (7).

Se han propuesto diversas divisiones del anâlisis semiótico (8). Prefiero prescindir de toda segmentación a priori y deducir posteriormente las partes que se impongan en el anâlisis. Por de pronto, podemos comproba que existe un esquema narrativo mínimo, subyacente, la trama y una realización de este por medio del lenguaje, el texto tal como lo hemos conservado, al que llamarê discurso. Tanto la descripción (consideración de lo dado), como la interpretación (deducción del significado de esos elementos dados) pueden hacerse en ambos niveles de modo sintagmático y paradigmático. Cada día parece más evidente, además, la necesidad de recurrir al contexto (no en cuanto tal, lo que podría interesar a un estudio sociológico y no semiótico) para explicar el sentido de la obra (9). Puesto que se trata de un episodio aislado distinguiré el contexto intratextual (el resto del poema de Béroul) y el contexto extratextual que a su vez puede dividirse en contexto literario y no-literario.

#### Trama y punto de vista Estructuras profundas

El anâlisis de la trama es el aspecto mâs desarrollado de la semiôtica literaria gracias esencialmente a los trabajos de los folcloristas y de los neoformalistas de la escuela francesa, aunque no siempre se haya distinguido con precisión el nivel de la trama y el del discurso.

Para llegar a la estructura narrativa subyacente se procede a la normalización (10) del texto (reducción a una narración seguida, restablecimiento del orden cronológico caso de estar alterado, etc.) y a su posterior resumen en sequencias, participantes y funciones. La secuencia es la unidad mínima de la trama que en el discurso puede corresponder a una frase, a varias, a ninguna o a todo un desarrollo. Las funciones son las acciones del relato con incidencia en el desarrollo de la narración que pueden manifestarse en el discurso a través de varias acciones. Los participantes son personajes o grupos de personajes que cumplen una función. De este modo se obtiene la organización sintagmática del sigmificado de la trama. La estructura subyacente de este episodio puede sformalizarse del siguiente modo (11)



Siendo: <u>funciones</u>: a: engañar (cometer adulterio, ocultar la realidad); b: descubrir, revelar, informar; c: someter a prueba; <u>participantes</u>: X: amantes (Iseo y Tristán); Y: rey Marcos; Z: felones y enano; <u>conexiones</u>: + <u>juxtaposición</u> (conexión temporal, espacial, etc); <u>juxtaposición</u> : consecuencia.

Lo que puede leerse: l. Iseo y Tristán engañan a Marcos; 2. Los felones informan a Marcos; 3. Marcos somete a prueba a Iseo y Tristán; 4. Iseo y Tristán descubren a Marcos; 5. Iseo y Tristán engañan a Marcos.

Reducido a sus elementos mínimos, el episodio es un viejo relato oriental muy extendido en la Edad Media del que una de las variantes es la del <u>Carpintero engañado por su mujer del Câlila e Dimna</u> (12). En ambos el relato se organiza en torno a dos pares de acciones simétricas: el engaño (secuencias 1 y 5) y el descubrimiento (2 y 4) con la prueba como acción intermedia: al fracasar la prueba se regresa en principio a la situación inicial pero este fracaso supone un mejoramiento de la situación para los amantes (o empeoramiento para el marido, según el punto de vista del discurso). Uno de los aspectos más interesantes del análisis de la trama consiste en la progresiva elaboración, a partir de trabajos parciales, de un posible "diccionario" del contenido lógico-semántico de las funciones básicas que reaparecen en diversos episodios o relatos así como de la organización de estos. La trama de este episodio se inscribe dentro del tema genérico secreto/ revelación, lo que lo entronca con la lógica narrativa del ser y del parecer.

La trama de este episodio incluye una serie de <u>oposiciones bina-rias</u> (13) de orden paradigmático que podrían representarse del modo siguien te:

mujer (amantes) transgresión de la prohibición del adulterio prohibición del adulterio femenino

naturaleza amor sociedad orden

Coinciden con las del cuento oriental pero así como este último privilegia las consideraciones sociales, las convenciones, Béroul exalta los valores naturales, la pasión amorosa.

Entre la prohibición del adulterio femenino y su transgresión se introduce un concepto de <u>mediación</u> (14): el conocimiento, que puede remedia el desorden al impedir la transgresión o castigar ejemplarmente a los culpables. Pero este conocimiento es inexacto, inviable o incompleto: las secuencias 2 y 4 están ocupadas por el "descubrimiento" pero la segunda anula a la primera. Veremos al analizar el discurso y las relaciones entre este episodio y el resto de la obra la importancia del tema del conocimiento en todo el relato de Béroul y en general en los Tristanes del siglo XII.

Se ha apuntado anteriormente que el sentido de la obra está condicionado por el punto de vista o enfoque (15): en Tristán la historia es favorable a los amantes mientras que en el Cuento del Carpintero engañado es adversa a la mujer. El enfoque supone una elección del autor por la que se fija: a) cuâl serâ el protagonista del relato; b) que valoración (favorable o adversa) se hará de él; c) la organización de los participantes en actantes. Estos tres elementos que intentaremos explicar constituyen el en foque de la obra y son independientes de la trama a la que se superponen pa ra organizarla en discurso. La primera cuestión había sido apuntada por Tomachevski al señalar que la trama permanece inalterada si se elige uno u otro personaje como héroe, lo que varía es el "argumento" (para nosotros el discurso u obra realizada). Para explicar su punto de vista recurría al cuento del Califa Cigüeña de W. Hauff: en este relato el protagonista es el califa pero con la misma trama podría haberse elegido como protagonista a la princesa (16). Otro ejemplo de diferente elección de protagonista en dos obras con numerosos rasgos en común (aunque no con una misma trama) serfa la novela francesa de <u>Tristán</u> e Iseo comparada con la obra persa Wis y Rãmin de Gorgani (entre 1050 y 1055): como indica el título, el protagonista de la primera es Tristán y la obra comienza con el relato de su nacimiento. infancia y juventud; Iseo carece de pasado anterior a la llegada del sobrino de Marcos a la corte irlandesa. Por el contrario, en la novela persa el hêroe es la princesa Wîs por lo que se empieza contando la fatal promesa que su madre Chahru hizo a Maubad, su futuro marido, antes de que fuese con cebida (17).

El segundo aspecto, la valoración favorable, adversa o neutra que el texto hace del protagonista (o protagonistas) se deriva de esta primera elección y contiene la orientación "ideológica" de la obra: es evidente que el <u>Tristân</u> y el cuento oriental del <u>Cálila e Dimna</u> se oponen en este punto. A partir de esta doble elección los participantes se constituyen en

actantes. En efecto, si he utilizado el término participante y no el de actante es porque creo conveniente distinguir dos niveles. La organización actancial de Greimas que el planteaba como característica de un genero (18) no pertenece a la trama (puesto que esta es indiferente a la elección del protagonista) ni al discurso (pues la noción de actante es un concepto abstracto que en el texto realizado puede estar ocupado por diversos personajes). En el Carpintero engañado el sujeto es marido, el objeto la preservación del contrato matrimonial mientras que la mujer es oponente y los parientes ayudantes, etc., en el Tristán los amantes son el sujeto, el amor el objeto y Marcos con los felones el oponente, etc.

En conclusión podemos decir que todo relato posee una estructura subyacente constituida por la trama (compuesta por las funciones y los participantes) y el enfoque que se superpone a ella y organiza a los participantes en actantes al decidir qué personaje actuará como protagonista, etc. El enfoque es la primera "manipulación" a la que un autor puede someter una trama tradicional y de él depende la configuración del discurso y el sentido genérico de la obra así como su adscripción a un u otro tipo de relato (cómico, doctrinal, etc.).

Se ha señalado anteriormente que el protagonista principal del relato de Béroul es Tristán y sin embargo en este episodio existe un actante sujeto doble (Tristán e Iseo), lo que requerirá una explicación a nivel del análisis del contexto intratextual (19).

Se ha podido pensar que el anâlisis semiótico prescinde de la no ción de personaje. Ya Barthes decía que el anâlisis estructural se esforzaba por definir a los personajes no como seres sino como participantes (20). En realidad, esta errônea consideración se debe a la ausencia de distinción, en diversos estudios, entre los dos niveles trama y discurso. Evidentemen te el personaje no está definido en la trama, donde es mero soporte de la acción a la que está sometido, como tampoco al ser transformado en actante por el enfoque; sólo en el discurso recibe una concretización: por eso una misma trama puede aparecer en relatos con tipos humanos muy distintos.

#### Discurso

A nivel del discurso, la trama se organiza en narración y diálogo, se concretizan sus temas y los actantes se presentan mediante los per $\underline{so}$  najes.

Suestión previa sería el problema del procedimiento (o procedimientos)por el que la trama se realiza en discurso, es decir, utilizando el lenguaje de la lingüística generativa, las transformaciones que explican el paso de la estructura profunda (de orden nocional) a la superficial: este problema teórico ha sido escásamente suscitado por la crítica. Evidentemente el paso sólo puede realizarse añadiendo algún elemento, suprimiendolo o alterando su orden, o sea por expansión, supresión o sustitución, aunque dentro de estos tres tipos puedan distinguirse diversos grupos de procedimientos: así la sustitución comprende el desplazamiento de elementos (por ej.: ruptura del orden sincrónico del relato, etc.) y la dramatización o introducción del diálogo, etc. (21).

En cuanto a la técnica del relato, el episodio se ha construido según un modo de <u>narración escênico</u> (22) y pueden distinguirse en él la intervención del narrador (o discurso del narrador) y el diálogo de los personajes.

#### a) Discurso del narrador

La parte narrativa es escasísima en este episodio (unos 34 versos sobre un total de 328, aproximadamente algo más de la décima parte del episodio), menos que en el conjunto de la obra aun teniendo en cuenta la preferencia de Béroul por el diálogo. De ello se desprende una de las primeras características esenciales de la escena: su aspecto dramático, su teatralidad.

En una obra de esta época es necesario distinguir dos elementos dentro del discurso del narrador: a) el discurso yo, y b) el discurso él. En el discurso yo aparecen las interpelaciones del autor (o recitador) al público, una de las convenciones más persistentes del arte juglaresco, que aparece en la épica, novela, etc.:

Oiez com el l'a devanci: (v. 4. "Escuchad como ella (Iseo) se le adelanta)

Estas apelaciones cumplen una función de participación afectiva, de implicación del receptor en el mundo de la obra y en la creación literaria. A juzgar por las características del único manuscrito que nos ha conservado la obra (texto defectuoso, con numerosas lagunas, plagado de faltas y copiado sin ningún cuidado) es muy posible que el <u>Tristán</u> de Béroul se destinase a una recitación pública (23). Pero la técnica sobrevivió cuando la novela se hizo esencialmente "literaria" (escrita y destinada a una lectura en genera en voz alta): lo que era manifestación de la presencia del recitador—narrador se convirtió en mero indicio de su existencia conservando su función de asociación afectiva del lector al relato. Una frase podría hacer pensar en una total intromisión del autor en su relato, asistiendo él mismo a la esce na: <u>ce m'est vis</u> (v. 236), frase de "relleno" que puede leerse como "yo lo he visto" aunque es preferible interpretarla como "según me parece" (24).

El discurso <u>él</u> del narrador es escueto y en algún caso parece venir a destiempo (vv. 97-100): la composición de Béroul prescinde siempre del orden lógico de los acontecimientos. No existe apenas descripción. El narrador es autor omnisciente que indica los pensamientos, sentimientos de sus personajes (compasión de Marcos, etc.) y que atiende ante todo a situar la escena y los objetos que en ella intervienen así como a indicar los gestos y movimientos de sus protagonistas lo que, unido al frecuente uso del presente y a la presencia de ciertos adverbios como <u>or</u> ("ahora") aproximan gran parte de su discurso a las acotaciones escênicas de una obra dramática. Comenzaremos analizando su utilización de los códigos paralingüísticos (en este caso las lágrimas únicamente), cinésico (gestos) y prosémico (objetos) (25).

Es obvio que el significado de los gestos, lágrimas e incluso parcialmente de los objetos en una obra literaria responde mucho más a una serie de convenciones literarias que al sentido que suelen tener en la vida real. Un gesto en la vida real puede denotar estados de ánimo distintos entre los que la convención literaria selecciona uno o varios o incluso le confiere un significado distinto: así, el mareo es síntoma de enamoramiento en la novela medieval, etc.

En dos ocasiones utiliza el narrador el llanto: son las lágrimas de Iseo, de las que dice que son fingidas (Or fait semblant con s'ele plore v. 8. "Ahora hace como si llorara"), o las de Tristán (v. 233), sobre las que mantiene cierta ambigüedad aunque, a juzgar por el resto del episodio, no debían de ser tampoco muy "sentidas". Las primeras son lágrimas de temor, pues Iseo aparenta acudir asustada a la cita, las segundas de deserperación al no haber logrado Tristán, dentro de la farsa que representan ante el rey, conmover a la reina ni alcanzar su intercesión.

Los gestos son indicaciones acerca de los movimientos de los personajes (v. 197 "Iseo se marcha, Tristán vuelve a llamarla"), emanifestaciones de sus sentimientos (Sor le perron de marbre bis/ Tristan s'apuie, vv. 235—6 "Sobre el poyo de marmol gris/ Tristán se apoya") o responden a costumbres sociales (vv. 233—4: Tristán saluda a Iseo que se marcha). El gesto de Iseo (intento frustrado de marcharse) manifiesta su temor, el de Tristán al apoyarse sobre la piedra de marmol expresa su abatimiento y deseperación mientras que su saludo supone tratar a Iseo como reina y no como amante. El código discursivo y el código paralingüístico y cinésico están perfectamente interrelacionados. Los escasísimos gestos, movimientos, etc. de esta escaeta presentación del autor contribuyen, como las palabras a convencer al rey ya que indican:

a) el temor de Iseo (luego su respeto al rey su marido)

- b) la desesperación de Tristán (es víctima, luego inocente)
- c) el respeto de Tristan a Iseo en cuanto reina.

Bêroul sitúa los objetos que aparecen en la escena y cumplen en ella una función. Se reducen a tres: a) el agua de la fuente en la que ven el reflejo del rey (26); b) el árbol en el que se esconde el rey; c) la gran piedra sobre la que se recuesta Tristân. Los dos primeros son indis pensables para la escena pero además constituyen el tópico analizado por Curtius del <u>locus amoenus</u>, lugar preferido para citas amorosas. El autor, sin embargo, escinde el tópico y les atribuye un sentido contrario: las aguas son favorables a los amantes (ayudantes), son transparencia y claridad, mientras que el árbol es su adversario, es imagen de oscuridad ya que oculta entre sus ramas al rey que los espía, responde al mundo de los se creto, de las malas artes por las que el enano traidor ha averiguado sus encuentros y hay que recordar que es él quien los ha delatado al rey y que en la versión de Eilhart se cobijaba tambíém en el árbol junto a Marcos. La interpretación no parece arriesgada ya que en otro episodio Béroul hablará del carácter favorable de los elementos naturales: cuando Tristán salta de la capilla para escapar a la muerte en la hoguera <u>Li vens li fier</u> entre les dras, / Quil defent qu'il ne chie a tas (vv. 951-2. "El viento se introduce entre sus ropas/ y amortigua su caîda"), Bele merci Dex li a fait! (v. 960 " Gran merced le otrogo Dios!"). El perron de marbre bis y la imagen de Tristan apoyado sobre el tienen un sentido distinto. El perror es sin duda una piedra alta que permitía a los caballeros subir a sus mon turas a pesar del peso de las armas y armaduras (27). Tristán se apoya sobre la piedra que le había ayudado a montar cuando partía a la lucha en un momento en que, como declaran sus palabras, ya no podrá volver a combatir pues ha empeñado el arnés y el rey lo ha expulsado de su corte sin medios para recuperarlo. Por encima de la necesidad de convencer al rey de su inocencia, la piedra, su gesto e incluso el arnês empeñado tienen un valor simbólico: indican la imposibilidad de Tristán de volver al mundo heroico y caballeresco del que lo expulsó el filtro amoroso.

Una conexión vincula las aguas y el árbol a los dos grupos de actantes del relato (las aguas pertenecen al grupo de personajes favora — bles a los amantes, el árbol al de sus adversarios). Los gestos y el poyo coinciden en su interpretación con el sentido de las palabras de los protagonistas. El escuetísimo discurso él del narrador es sumamente rico en significado: los gestos y los objetos tienen un valor que, al constituir una redundancia con respecto a las palabras, asegura la interpretación de la obra. Veremos además que los grandes temas de esta pequeña farsa son los mismos que reaparecen configurando las grandes líneas de actuación de los

protagonistas porque responden a sus problemas más intimos.

#### b) Discurso de los personajes

Debido a la teatralidad del episodio, el diâlogo ocupa un lugar privilegiado en cuanto a su extensión. No es extraño puesto que el engaño se hace mediante el lenguaje. El más somero análisis permite descubrir en él no un auténtico diálogo en cuanto intercambio de información (función referencial o informativa del lenguaje) o en cuanto indicio de un contacto (función fática (28)) sino una argumentación a duo, un alegato escindido en dos personajes, dramatizado (enel sentido de presentado dramáticamente): ambos hablan para el rey que los escucha, defienden su causa e intentan justificarse demostrando su inocencia. Tras el desorden aparente, las numerosas repeticiones y la ausencia de ordenación lógica, su diâlogo-discurso jurídico reproduce, entremezclándolas, todas las partes que la retórica clácica y medieval exigía para un discurso judicial.

- a) exordio: captación de la benevolencia del juez (el rey Marcos).
- b) narratio: relación de los hechos implicados en el caso.
- c) confirmatio: exposición de los argumentos.
- d) epflogo: resumen y apelación a los sentimientos.

Su discurso—argumento es tanto más eficaz cuanto que parece un relato espontáneo, una conversación sorprendida, a lo que contribuye la organización afectiva y no lógica del diálogo. Veamos rápidamente cómo se cum plen estas condiciones en nuestro texto:

- a) Captatio benevolentia: las lâgrimas, el temor de Iseo, sus quejas ante Tristân por hacerla acudir a la cita a tan altas horas de la noche, la pobreza de Tristân, etc. estân destinados a conmover al rey. Al mismo tiempo se descarga a Marcos de toda "responsabilidad": el rey es cortois (v. 86) y nunca habría sospechado de su mujer y de su sobrino de no haber mediado la mala fe de los felones (vv. 86-96).
- b) Expositio o narratio: cuentas las sospechas del rey insistiem do de nuevo en que se deben a la influencia de los malos consejeros.
- c) <u>Confirmatio</u>: justifican el afecto que les une (Tristán hacia Iseo pues ella lo curó cuando estaba herido de muerte, vv. 53-5; Iseo hacia Tristán pues gracias a él es reina, él la trajo de Irlanda, y es parien te de su señor, vv. 69-30); explican las causas por las que los felones han inventado su calumnia (alejar de la corte a una persona de su familia y debilitar de este modo el poder real acrecentando el suyo, vv. 124-5) y dan pruebas de la veracidad de sus palabras (aludiendo al episodio del Morholt, pronunciando juramentos ambiguos o reclamando Tristán el duelo judicial).

d) <u>Epilogo</u>: anuncian que un dia Marcos se arrepentira (vv.146-7). Sobre todo, al renunciar Iseo a intervenir en favor de Tristan proclama su inocencia y fidelidad al rey pero también provoca la compasión de Marcos. La desesperación de Tristan y su pobreza actúan en el mismo sentido.

El aspecto espontáneo o descuidado del episodio es más aparente que real. Bajo su naturalidad se esconde una lógica evidente y un recuerdo de la retórica medieval.

Las pruebas que los amantes dans de su inocencia reaparecen como motivos a lo largo de toda la obra. Intentaremos un somero análisis de estos elementos.

La victoria sobre el Morholt, que figuraba en las partes perdidas de la obra, justifica a Tristán: fue su consagración como héroe liberador (salvó a Cornualla de un infamante tributo humano y, como David(29), luchó contra un enemigo de tamaño descomunal) y mostró la cobardía de los caballeros cornualleses y por tanto de los felones. Su valentía es pruebade su inocencia y fidelidad mientras que la cobardía de los barones implica su maldad y engaño. Se oculta la degradación presente apelando a un pasado glorioso. Los hechos anteriores definieron un carácter y pueden servir de prueba actual pues en la mayoría de las obras medievales, como en muchos textos posteriores, no existe evolución psicológica de los personajes: una vez definido su carácter se mantiene a lo largo de toda la obra. Cinco veces se repite el motivo del Morholt a lo largo de este episodio (tres en boca de Tristán, dos en labios de Iseo) en varios casos asociado a la cobardía de los cornualleses (Tristán no es cornuallós):

Se li felon de cest'enor, Por qui jadis vos combattistes O le Morhout, quant l'oceīstes,

(vv. 26-8. "Si los felones de este reino/ por los que antaño combatisteis/ contra el Morholt, cuando le disteis muerte),etc.

No se menciona, en cambio, la otra gran victoria de Tristân: la lucha contra el dragón. Dos explicaciones son posibles: a) este episodio que comparte ciertos rasgos con el primero (lucha contra un ser monstruoso o de tamaño descomunal y liberación de un país) aunque procede de un cuento distinto, carece de valor para la caracterización del personaje (no consagra a Tristân como héroe) sino sólo para el desarrollo del relato (permite conquistar a Iseo); sobre todo b) el episodio del dragón prefigura los amores de Tristân e Iseo pues Iseo era la recompensa prometida al vencedor del dragón: quebrantando el contrato inicial, Tristân, con el consentimiento del rey de Irlanda, la cedió "formalmente" a Marcos. Tal vez por ello,

cuando en la <u>Folie</u> de Berna, que parece inspirarse en la obra de Béroul, Iseo se niega a reconocer a su amante bajo la humilde apariencia de un loco él le recuerda el episodio del dragón y no el del Morholt.

Por dos veces pronuncia Iseo un juramento ambiguo, anunciando la escena de su justificación en la Blanca Landa:

Mais Dex plevis ma loiauté; Qui sor mon cors mete flaele, S'onques fors cil qui m'ot pucele Out m'amistié encor nul jor!

(vv. 21-5. "¡Que Dios me castigue/ si nadie, salvo quien me tomó virgen,/ gozó de mi amor un solo día!").

Mex voudroie que je fuse arse, Aval le vent la poudre esparse, Jor que je vive que amor Aie o home qu'o mon seignor;

(vv. 35-8. "Antes preferiría ser quemada/ y mis cenizas esparcidas al viento/ que tener amor/ con otro hombre que con mi señor" (30).

Un juramento anâlogo pronuncia Tristân (vv. 128-30), quien apela al juicio de Dios y a la ordalfa (vv. 148-54) y reclama el duelo judicial (vv. 155-6), como harâ en otros episodios, sin que nunca le sea permitido justificarse si no es recurriendo al pasado.

La justificación de Tristán se basa en las siguientes equiparaciones:

valentía = bondad = inocencia = fidelidad a su señor. la de Iseo responde al esquema siguiente:

virginidad = bondad = inocencia = fidelidad a su señor.

La escena concluye con tres monôlogos de los dos protagonistas masculinos. En el primero de ellos Tristán habla de la indigencia en la que se alejará de la corte cornuallesa y del oprobio que sobre él caerá; el narrador lo introduce con la indicación Demente soi a lui tot sol (v. 237 "Se lamenta solo" (Iseo se ha marchado)); no se indica si lo hace en voz alta o no, aunque hay que suponer lo primero puesto que es el último elemento utilizado para captar la benevolencia de su tío. Los dos monôlogos de Marcos, tal vez en voz baja (en el segundo se indica que Tristán ya se ha ido), ponen de relieve el triunfo del engaño: Marcos cree en la inocencia de su mujer y de su sobrino. El engaño se ha realizado a través del

lenguaje pero apenas si pueden ser juzgadas embusteras las palabras de los amantes: actúan a través de "restricciones mentales" y de "términos ambiguos". El verdadero engaño es la <u>omisión</u> de un comportamiento usual como muestra el monôlogo del rey que cierra el episodio:

"Or puis je bien enfin savoir. Se fædst voir, ceste asemblee Ne fedst pas issi finee. S'il s'amasemt de fol'amor, Ci avoient asez leisor, Bien les velse entrebaisier..."

(vv. 298-303. "Por fin conozco la verdad/ si fuera cierto (lo que me habían dicho), este encuentro/ no habría terminado así./ Si se amasen con amor loco,/ tenían la posibilidad de seguir su inclinación/ y los habría visto besarse.")

No insistiremos sobre el desarrollo del discurso aunque es evidente que no existe coincidencia entre la organización de la trama y la del texto realizado: en este último es la quinta secuencia del esquema narrativo la única que cobra un gran desarrollo y, según lo que podemos deducir de las restantes versiones, no se debe únicamente a la pérdida de la primera parte en la que se contaban algunas de estas secuencias.

#### c) Personajes

No insitiré sobre la caracterización de los personajes ya que el tema será planteado al atender a las relaciones intratextuales entre este episodio y el conjunto de la obra. El autor no los describe en esta escena, sin duda porque ya los había presentado en las partes perdidas y sobre todo porque Déroul es poco amigo de descripciones. Los personajes de este episodio se dividen en seres presentes (Tristán, Marcos e Iseo) y seres ausentes aunque implicados en el relato (el enano y los felones). Aunque el enano es el motor principal de la treta del rey, Tristán e Iseo parecen olvidar a este ser deforme, indigno de ser tomado en consideración. Su odio se vierte sobre los barones delatores a los que califican de: li felon (v. 26, 44, habla Iseo; v. 132, habla Tristán), losengier (v. 119, 144 Tristán) y li fel covert (v. 121 Tristán). Esta acusación les permite librar al rey de toda sospecha de complicidad con ellos.

## Relaciones con el contexto intratextual

A nivel de la trama aparecía un tema central que animaba a la anécdota: el conocimiento de la deladulterio y una bipolarización de los parti-

cipantes: Tristân, Iseo y sus ayudantes / Marcos, etc. En el discurso, además del tema del conocimiento se destacan dos nuevos temas que suponen una caracterización psicológica de los personajes (caracterización en principio ficticia puesto que representan una farsa para conmover a Marcos y con vencerlo de su inocencia): a) el temor de Iseo y b) el desaliento de Tristân. A ello se unfan tres motivos: a) el del Morholt, b) el juramento ambiguo de Iseo, c) el duelo judicial. Veremos como en el conjunto de la obra, todos estos elementos están intimamente relacionados entre si y confluyen para conferirle su sentido general. Por último, comparando este episodio con las restantes partes del Tristân, podremos llegar a una conclusión acerca de los personajes tal como aparecen en el discurso.

El motivo del Morholt es decisivo para definir al personaje, sin esta victoria sobre el tío de Iseo Tristán no sería héroe; pero, además, este episodio (existente en las partes perdidas) supone: a) su consagración como figura mítica (con el viaje a la aventura, en una barca sin vola ni remos); b) una primera relación con Iseo que lo cura de su herida mortal según la vieja creencia de que una herida crea un lazo entre quien la inflige y su víctima por lo que sólo el que la produce o alguién de su familia la puede curar (31); la enemistad (ruptura de la relación) al descubrir Iseo que mató a su tío: es decir anuncia la relación Tristán—Iseo e Iseo—Tristán como una relación de víctima—opresor que funciona en ambos sentidos. Como la afirmación puede parecer desorbitada más tarde intentaré precisarla. En general, cuando Tristán recuerda más tarde ante Marcos este episodio lo hace simplemente conservando el rasgo de "heroicidad" que le permite deshacer la certeza de su culpa.

La ambigua declaración de Iseo anuncia la escena de su justificación: cuando ante la corte de Marcos y la de Arturo reunidas jura sobre las reliquias que es inocente valiéndose de términos con doble sentido. En la versión de Thomas (según aparece en sus derivados) toma incluso el hierro candente sin quemarse: gracias al equivoco la ordalía proclama su inocencia. Todas estas escenas faltan totalmente en la obra de Eilhart, tal vez debido a un cierto "puritanismo" religioso de la corte para la que escribía (32).

Varias veces reclama Tristan el duelo judicial. Sin embargo, el personaje no parece estar tan segumo de salir victorioso, aunque su superioridad en la lucha es evidente, porque lo pide convencido de que nadie recogerá su desafío: el personaje nunca llega a conocer el veredicto de culpable o inocente que Dios pronuncia sobre su conducta.

Todos estos motivos se articulan en torno al problema de la inocencia/ culpabilidad, del conocimiento, de la irreductibilidad de los puntos

de vista (oposición entre conciencia individual y juicio de los demás), del ser y del parecer. A lo largo de toda la obra Marcos intenta conocer el secreto de los amantes pero sólo lo alcanzará tras su muerte cuando ya carece de sentido (a juzgar de nuevo por las restantes versiones). Así no nos extraña la importancia que las escenas de juicio, los intentos por convencer al otro (a Marcos, al ermitaño, etc.), por mostrar su inocencia cobran en la obra de Béroul.

El temor de Iseo en la escena del Encuentro espiado sirve para convencer al rey de su inocencia pero es una de las constantes de la novela: podemos decir que es al mismo tiempo fingido y real en este episodio.
El temor es uno de los rasgos más característicos del personaje, lo que la empuja a acciones degradantes (a astucias más propias de una "burguesa"de fabliau que de una reina, a engaños e incluso injusticias como enviar a la muerte a su fiel doncella). Se manifiesta sobre todo en el sueño del bosque del Morois en el que una interpretación psicoanalítica nos permitiría captar la angustia del personaje, el conflicto entre su amor y su deseo de gozar de una situación privilegiada, que hace que el amante pueda presentársele, a nivel inconsciente, bajo la misma apariencia del verdugo que el marido (33).

Algo semejante podría decirse del desaliento y de la desesperación de Tristan, Existe una radical transformación en el esquema primitivo del personaje: en un principio Tristân es hêroe épico o mítico (derrota del Morholt y liberación de Cornualla / derrota del dragón y liberación de Irlanda) pero, a partir del episodio del filtro amoroso bebido por error, la novela pierde su carárter épico y se insertan en ella escenas de astucia de origen orienta, al mismo tiempo que se inicia la degradación de Tristân con un predominio progresivo de la reina: Iseo se convierte en pro tagonista y vimos cómo en el Encuentro espiado existía un sujeto doble. La pérdida de su posición social y de su carácter heroico, imposibles de reco brar puesto que no está en sus manos deshacerse de su amor, generan el desaliente y la desesperación del personaje que se manifiestan en sus numerosos lamentos e incluso en sus temores. Muchas veces se quejará Tristân de su destino que, como Iseo, tampoco ha asumido plenamente. Tal vez el discutido episodio del matrimonio de Tristân, que Denis de Rougemont calificaba de enigma (34), inexistente en Béroul puesto que la obra se interrumpe antes pero atestiguado por las demás versiones, fuese la culminación del intento de nueva ascensión del protagonista y recuperación de su carácter heroico ya que está precedido del relato de sus batallas y correrías por países diversos y de la reconquista de la Pequeña Bretaña. El intento es imposible y Tristán regresará a Cornualla, para reunirse con Iseo, bajo disfraces degradantes.

Uno de los grandes aciertos de esta escena del Encuentro espiado es que Tristán e Iseo representan una comedia ante Marcos pero lo hacen representando sentimientos que son los suyos y de los que apenas tienen conciencia: temor, desaliento, angustia. Como en el Jeu de la Feuillée un siglo después la ficción se confunde con la realidad. Juegan ignorando que estos sentimientos que fingen serán en adelante (es la primera "prueba" que soportan) las constantes profundas de su actuación. Pese a la ambigüedad de Dios que se calla, vivirán convencidos de contar con su aprobación pero nunca podrán superar la degradación social que su amor les proporcionó.

Se ha dicho que la literatura épica y folclórica presenta personajes apsicológicos (35). Julia Kristeva afirma que hasta el siglo XIV la literatura francesa sigue el modelo del símbolo mientras que con Jean de Saintrê de Antoine de la Gale (1456) surge la novela y se impone el pensamiento del signo. En la literatura del símbolo, es decir en la épica o en el cuento popular, que para la autora deriva del pensamiento mítico, y en general en toda la literatura anterior al XIV, los personajes obedecen a la función de disyunción o no-conjunción. lo que en cristiano quierc decir que participan sólo de uno de los pares de contrarios: son o buenos o malos, o heroes o traidores y no buenos y malos como los personajes engendrados por la función conjuntiva del signo (36). Sin embargo, los protagonistas del Tristân de Bêroul, Marcos, Tristân e Iseo, responden a la función conjuntiva del signo: son figuras esencialmente positivas aunque con ciertos rasgos desfavorables (intentos de Iseo de matar a Brangel, temores de Tristán, engaños, disfraces, huidas, sobre todo quebrantamiento de su fidelidad a su señor, momentos de ira en Marcos y de rigor extremo, etc.). Precisamente, uno de los mejores hallazgos del Tristán de Béroul es la complejidad psicológica de sus personajes (muy superior a la de casi todas las figuras novelescas de su siglo) y sobre todo la dignidad que confiere a la figura del rey Marcos por el que siempre los amantes sentirán un profundo respeto y aprecio (37). Por el contrario, la extensa novela en prosa del XIII, el Tristan en prose, vuelve a una visión más simplista del conflicto y de los personajes ya que Marcos se convierte en el marido crue , celoso, cobarde e indigno que nada más subir al trono asesina a su hermano porque le había reprochado su falta de valor al aceptar satisfacer el tributo de Irlanda. En realidad la distinción de Kristeva recubre diversas nociones no perfectamente deslindadas. Existen formas literarias que se ca ractorizan por el carácter apsicológico de sus personajes (aunque el apsicologismo y psicologismo sean cuestión de grados más que de diferencias tajantes): ejemplo de ello serían los cuentos populares o el relato del Carpintero engañado al que aludimos. Dentro de la literatura epsicológica

mantico. El contexto extratextual de Tristán e Iseo sólo pertenece al primer tipo: si los barones felones se tachan de <u>losengiers</u> y el rey de <u>cortois</u> es porque el poeta está introduciendo en su texto un cierto barníz cortés (40), tal vez sin darse cuenta de las grandes diferencias que separan la leyenda que adapta de la cortesía. Ciertos rasgos remiten a la épica, algunas alusiones suponen una cultura clerical popularizada (anécdotas, etc. (41)). Nada permite deducir un conocmiento ni de la novela antigua ni cortesana (42). El segundo tipo de influencia del contexto cultural literario sobre una obra incluye las diversas formas de parodias, etc. <u>Tristán e Iseo</u> actuó, por el contrario, como referente específico de diversas obras medievales como puede apreciarse al leer la escena del juicio del juicio del <u>Poman de Renart</u> o la segunda parte del <u>Cligés</u> de Chrétien de Troyes que en buena medida pueden juzgarse como un <u>pastiche</u> y una réplica del <u>Tristán</u> de Thomas.

#### Contexto extratextual no-literario

Es evidente que el contexto no-literario de la obra sólo interesa a la semiótica en cuanto contiene rasgos indispensables para entender el sentido de la obra. Por otra parte, muchos rasgos de este contexto pueden explicarse a veces no tanto por la realidad contemporánea como por prácticas anteriores, etc. mantenidas en la literatura por una convención literaria. En el <u>Tristán</u> de Béroul la angustia por conocer "la opinión de Dios", el juicio que hace de los amantes, se explica por una práctica del juicio de Cios. Al mismo tiempo las alusiones al duelo judicial, etc. remiten a un ordenamiento jurídico que en parte coincide con el de su época (43). Finalmente, las frecuentes apelaciones a Dios pueden parecer menos blasfemas si seitiene en cuenta la moral de la intención de Abelardo que el autor pudo haber conocido, etc.

#### CONCLUSION

Puesto que este artículo incluye dos elementos (el análisis semiótico y el estudio de un episodio de una novela medieval) las conclusiones versarán sobre ambos aspectos. Se ha insistido en la necesidad de tener en cuenta el contexto aunque la escasez de espacio nos haya impedido decir algo más que vaguedades acerca del contexto extratextual; conviene, sin embargo, destacar que este aspecto interesa sólo en cuanto contribuye a alcanzar el sentido de la obra. Además de este nivel, secundario con respecto al análisis semiótico propiamente dicho, el estudio distingue una estructura profunda y el nivel realizado del discurso. La estructura profunda incluye una trama mínima, que puede ser común a diversas obras, a la que se superpone el enfoque o punto de vista delzautor decidiendo la elección del protagonista y la organización del mundo actancial. Se ha juzgado conyenier te

pueden además distinguirse dos tipos: a) los personajes conocen un cambio brusco, una inversión de su carácter (el traidor se hace "bueno") sin ninguna preparación psicológica de esta transformación; b) los personajes mar tiemen su carácter inalterado a lo largo de toda la obra. Existe además un literatura que podríamos llamar "psicológica" (pese a que el término sea ambiguo pues designa a un cierto tipo de novela, etc.) en la que los perso najes presentan una mayor complejidad, dentro de la cual podemos de nuevo distinguir dos tipos: a) personajes en los que no existe cambio, evolución psicológica; una vez presentados, su carácter permanece inalterable a lo largo de toda la obra: a este tipo pertenecen las figuras de Tristán (la degradación no supone evolución del personaje sino sumisión a unas circuns tancias distintas, conserva sus posibilidades heroicas incluso si no las puede ejercitar). Marcos e Iseo, como también numerosos personajes posteriores y gran parte de los caracteres de la comedia clásica francesa (por ej.: los tipos de Molière, etc.); b) personajes en los que existe evolución psicológica (numerosas figuras de la novela del XIX, etc.).

Existen en el <u>Tristân</u> de Béroul personajes generados según la función disyuntiva del signo: son algunas figuras secundarias (como, por otra parte, diversos personajes secundarios de la literatura de todas las épocas). El caso límite lo constituyen los felones: son tres (número muy frecuente en el cuento primitivo) pero se reducen a la triplicación de un mismo personaje. La primera parte de la obra (que tal vez sea la única escrita por Béroul) ni siquiera los distingue mediante un nombre. Son imager del mal sin mezcla de bien alguno, en estado puro y siempre actúan unidos. Es interesante comprobar que en otras versiones de la leyenda existe un es fuerzo por diversificarlos: en Eilhart el principal adversario de Tristân es Andret, también sobrino del rey y celoso de sus preferencias, el personaje de Mariadoc de Thomas es un tipo bastante matizado. Es posible que Béroul conserve con ellos un rasgo arcaico a la par que ha reelaborado, en el centido de una mayor complejidad de carácter, a sus principales protago nistas (38).

#### Contexto extratextual literario (39)

Toda obra remite a un contexto literario aunque pueden existir diferencias en la utilización que de él se haga. El contexto puede funcionar como referencia genérica o en cuanto referencia específica. En el primer caso se incluyen incluso citas textuales que no modifican el sentido genérico de la obra. Por el contrario, el segundo tipo incluye la existencia de una obra (u obras o género) sin las cuales es imposible comprenderla por estar directamente implicada en su desarrollo y en su universo se-

distinguir tres niveles, participantes, actantes y personajes, y se han revisado ciertas nociones acerca de los diversos tipos de personaje vinculados a los distintos tipos de literatura. En cuanto al análisis concreto de este episodio, se descubre que, bajo una aparente sobriedad y sencillez, se encierra un arte sumamente estudiado, formado por un reducido número de temas y motivos que aparecen ya a nivel de la trama y se enriquecen en el discurso para explicarse plenamente gracias a la consideración del contexto intratextual, o sea de la obra en su conjunto. Entre ellos destaca el problema del conocimiento y su correlato: la ambigüedad de Cios que parece ayudar a los amantes pero que nunca interviene de forma evidente, la complejidad de los protagonistas y su riqueza psicológica, los rasgos de ellos mismos de los que apenas si son conscientes hasta el punto de representar una comedia escenificando sus propios temores sobre los que a**ú**n no han alcanzado una visión lúcida. Se observa igualmente la precisión de las sobrias indicaciones de Béroul que logran dar un sentido incluso a objetos tan triviales como la piedra sobre la que Tristán se apoya. Todo esto nos llevería a modificar ligeramente la interpretación de los Tristanes del XII y en particular del poema de Béroul. Pesa aún sobre nosotros la visión "rom**ânti**ca" de la Edad Media, y m**a**s de un critico sigue viendo la leyenda a través de los ojos de Wagner. Es evidente que el Tristrant de Eilhart no es una apología de la pasión amorqsa. Pero tampoco lo es el de Béroul, ni siquiera el de Thomas que encuentra grandes dificultades para conciliar la leyenda que le ha llegado con su formación clerical y con la cortesía de moda en su momento. Béroul siente simpatía por sus protagonistas pero lo que le interesa no es tanto la novela amorosa (piênsese en los escasos versos que dedica a ello en el episodio del Morois) como el problema de la inocencia de dos seres sometidos a un hado adverso, de los derechos de la conciencia individual, como nos indica en dos versos justamente celebres: Si longuement l'avon menee, / Itel fu nostre destinee (vv. 2001-2; "Muchos tiempo llevamos (esta vida)/ pues tal era nuestro destino"); por eso insiste en las escenas de juicio, en los juramentos, etc. Su fatalismo no supone ni aniquilación de la persona ni apenas visión trágica aunque sí conflicto interno para quienes se ven sometidos a él. Tal vez la semiótica pueda ayudarnos a despojarnos de ideas preconcebidas al analizar las obras literarias por cuanto insiste sobre la necesidad de ceñirse al texto. En este sentido, su interés para el análists de la literatura del pasado es indiscutible siempre que no lleve a generalizaciones abusivas.

#### NOTAS

- 1. "La estructura de los mitos", en <u>Antropología estructural</u>. Trad.cast. Buenos Aires, EUDEBA, 1968, pp. 186-210, p. 189.
- 2. Cf. Antonio Prieto, Preliminar a la trad. cast. de C. Chabrol y L. Marin, Semiótica narrativa: relatos bíblicos. Madrid, Narcea, 1975, p. 12.
  3. "A un système de successivité dans l'agencement des épisodes et des descriptions, s'oppose ici un complexe de motifs et de thèmes toujours présents; à la conscience de contexte immédiat s'ajoute et parfois se substitue celle d'un contexte thématique." E. Vinaver, "La forêt de Morois", en Cahiers de Civ. Méd., 1968, y en A la Recherche d'une poétique médiévale. París, Nizet, 1970, pp. 75-104. p. 85.
- 4. Cf. Roger Sheman Loomis y Laura Hibbard Loomis, <u>Arthurian Legend in Medieval Art.</u> Nueva York, Modern Language Association of America, 1938. (reimpr. Nueva York, Krauss Reprint, 1975).
- 5. vv. 1—319 de la ed. de Er. Muret, <u>Béroul</u>. <u>Le Roman de Tristan</u>. 4º ed. revisada por L.—M. Defourques. París, Champion, 1947 (citaré según esta edición).
- 6. Cf. especialmente Danielle Buschinger, <u>Le "Tristrant" d'Eilhart von Oberg</u>. 2 vol. Servicio de reproducción de tesis de la Univ. de Lille, 1974, I, pp. 531-3.
- 7. Por si alguiên no recordara la escena la resumirê brevemente. Iseo aparenta acudir temerosa a la cita nocturma de Tristân. El insiste en que ha perdido injustamente el favor del rey y que la hizo venir para implorarle que intercediera en su favor. Iseo se niega a hacerlo alegando que el rey podría en tal caso sospechar que son ciertas las calumnias. Ambos logran convencer al rey de su inocencia.
- 8. La más aceptada en los estudios semióticos españoles es la distinción de un aspecto sintáctico (relación del signo con el signo), semántico (relación del signo con el objeto al que remite) y pragmático (relación con sus intérpretes) propuesta por Ch. Morris (Cf. Foundations of the Theory of Signs, en Writings in the General Theory of Signs. La Haye, Mouton, 1969. (Cf. Carmen Bobes, Gramática de "Cántico". Barcelona, Planeta Univ., 1975; Gramática textual de "Belarmino y Apolonio". Madrid, Cupsa, 1977, etc.). Sin embargo, en la práctica no siempre es posible distinguir entre aspecto sintáctico y semántico (Cf. C. Bobes, Belarmino, p. 67). En todo caso parece más exacto heblar de "organisation syntagmatique de la signification", como hace Greimas, que de sintæxis (Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques. París, Seuil, 1976, p. 7).
- 9. Greimas destaca el interês de la búsqueda del contexto en el análisis de la literatura étnica. Sémiotique et sciences humaines. París, Seuil, 1976, p. 193. En España atiende a él M. Moragas Spla, Semiótica y

comunicación de masas. Barcelona, Ed. Península, 1976, p. 28, 120, etc. Utilizaré además los conceptos de <u>motivo</u>, que definiré como elemento narrativo **s**usceptible de reiterarse de una escena a otra, y de <u>tema</u> o concepto semántico que encierra el sentido de uno o varios motivos.

10. Cf. William O. Hendricks, <u>Semiología del discurso literario</u>. Trad.cast.

Madrid, Câtedra, 1976, pp. 209-230.

- 11. Adaptaré personalmente los esquemas de Todorov (<u>Gramática del Decamerón</u>. Trad. cast. Madrid, Taller de Ediciones J.S.,1973) y Hendricks. a(X,Y) se lee: "El personaje X está en la relación <u>a</u> con el personaje Y". (Cf. Hendricks, <u>op.cit.</u>, p. 187).
- 12. Cf. Gertrude Schoepperle, Tristan and Isolt. A Study of the Sources of the Romance. 2 vol. Frankfurt, Joseph Baer & Co., Londres, David Nutt, 1913, I, pp. 212-3; Helaine Newstead, "The Tryst beneath the Tree: An Episode in the Tristan Legend", en Rom. Phil. IX, 1956, pp. 269-284.

  13. Jakobson descubrió el concepto de binarismo en la lengua que posteriormente fue aplicado al análisis estructural del mito por Lévi-Strauss. Los estudios semióticos lo han adoptado señalando que, además de su comodidad operatoria, "forma parte del proceso por donde transcurre el pensamiento humano" (E.R. Leach, "El Génesis como mito", en Chabrol y Marin, op. cit., p. 12).
- 14. Adapto un concepto elaborado por Lévi-Strauss, loc. cit.
- 15. Introduzco el término enfoque, derivado de foco: este último designa er lingüística la parte de la oración sobre la que recae el énfasis.
- 16. "Temática", en <u>Teoría de la literatura de los formalistas rusos</u>. Antología preparada y presentada por Tz. Todorov. Trad. cast. Buenos Aires, Signos, 1970, pp. 199-232.
- 17. Gorgani, <u>Le Roman de Wîs et Râmîn.</u> Trad. franc. de Henri Massé. París, Les Belles Lettres, 1959.
- 18. Para Greimas el actante es una clase abstracta de actores que corresponde a un género (<u>Sémantique structurale</u>. París, Larousse, 1966, p. 175). J. Kristeva sostiene la posibilidad de aplicarlo a una sola obra dentro del marco de un análisis transformacional (<u>Le Texte du roman</u>, lª reimpr. La Haya, Mouton, 1970, p. 79).
- 19. Roland Barthes señala la frecuencia de sujetos dobles en los relatos arcaicos, lo que, mediante una metáfora lingüística, le lleva a pensar en un <u>dual</u> ("Introduction à l'analyse structurale des récits", en <u>Communications</u>, 8, 1966, pp. 1—27). Evidentemente en <u>Tristán</u> no supone ningún rasgo de arcaismo.
- 20. Ibid., p. 16.
- 21. La brevedad de este artículo impido desarrollar este aspecto. La expansión puede hacerse por reduplicación o adición y dentro de esta última puede distinguirse la predicativización (adición de acciones secundarias),

la etributivización (descripción, adición de cualidades a los personajes), la intromisión (comentarios del autor) y la indicación (elementos locales, temporales, etc.), etc. No insistiré sobre estos conceptos teóricos que ya he expuesto en otro lugar.

22. Of. B. Eichenbaum, "Gobre la teoría de la prosa", en Teoría de la lit., pp. 147-152; Dobes, Belarmino, p. 76, etc. En el estilo escénico se presentan las palabras, acciones, etc. de los personajes como acontecimientos vividos, en el panorámico el narrador proporciona un resumen de la escena.
23. Er. Muret dice en el prólogo a su ed. de 1927: "Ce poème est une ocuvre de jongleur, destinée à la récitation publique..." (reproducido en la ed. de 1947, p. VIII). Con ello intenta explicar las numerosas contradiccic.

nes que existen en el texto.

24. <u>Vis</u> es part. pasado de <u>veoir</u> luego significa "visto" pero <u>estre</u> <u>vis</u> sucle equivaler a "parecer".

25. Cf. Fernando Poyatos, "Paralenguaje y kinésica del personaje novelesco: nueva perspectiva en el anâlisis de la narración", en <u>Prohemio</u> III,2,
1972, pp. 291-307.

26. No aparece en el fragmento conservado por estar mutilado en su comienzo pero es necesario suplirlo. Cf. el análisis de las aguas tranquilas, de las aguas amorosas, del complejo del cisne con alusión a la Iseo de Wagner en G. Bachelard, <u>L'eau et les rêves</u>. París, Corti, 1942.

27. Perron significa frecuentemente "gran piedra" en ant. francês. Cf. Pa-

yen, <u>Les Tristan en vers</u>, ed. París, Garnier, 1974, p. 328, n.8.

28. Por ejemplo en ciertos diálogos como los de algunas obras dramáticas modernas cuya única función (o cuya función principal) es manifestar un contacto entre dos personajes ya que no existe entre ellos posibilidad de comunicación.

29. Cf. Alex J. Denomy, "Tristan and the Morholt: David and Goliath", en Mediaeval Studies, 18, 1956, pp. 224—232.

30. Evidentemente en ambos casos Marcos lo interpreta como alusiones a 61 mientras que Iseo piensa en Tristán.

31. Cf. G. Schoepperle, op. cit., II, pp. 375-381.

32. Buschinger, op. cit., I, pp. 546-558.

33. Nuestra interpretación del sueño de Iseo está más cerca de la de Jean Frappier, "La reine Iseut dans le <u>Tristan</u> de Béroul", en <u>Rom. Phil.</u> 26, 1972, pp. 215-223, particularmente, pp. 221-2, que de la de P. Jonin, "Le conge d'Iseut dans la forêt du Morois", en <u>Le Moyen Age</u>, 64, 1958, pp. 103-113.

34. L'Amour et l'Occident. Nueva ed. Paris, Union Générale d'Editions, col. 10/18, 1972, p. 25.

35. Pofinir de este modo los personajes de la épica puede llevar a simplificaciones abusivas: piénsese, por ejemplo, en los esfuerzos del poeta para conferir cierta dignidad a la figura de Ganelon y "explicar" en cierto modo su traición como aparece en la escena del consejo de los barones (Chanson de Roland, laisses XII—XXVI).

36. Le Texte du roman, pp. 15-35.

- 37. Fierre Gallais vefa en ello una prueba de la influencia de la novela persa <u>Wis y Fâmîn</u> sobre el Tristân: Maubad, marido de Wis, es un rey de reyes por lo que Gorgani no podía presentarlo como un fantoche ni un ridículo marido burlado de <u>fabliau</u> (<u>Genèse du roman occidental</u>. <u>Essai sur Tristan et Iseut et son modèle persan. París, Girac, 1974, p. 120).</u>
- 38. Tras comparar todas las versiones de la leyenda, Duschinger concluye que en el arquetipo aparecían tres felones y que un refundidor concedió prioridad a uno de ellos, Andret, derivando de el las versiones de Eilhart, Thomas y del <u>Tristan en prose</u>. (op. cit., II, p. 1021).
- 39. Es imposible desarrollar este aspecto del análisis en estas breves líneas por lo que sólo presentaré algunas sugerencias.
- 40. No es este el lugar para analizar la polémica sobre la cortesfa de Béroul y Thomas desencadenada por la tesis de P. Jonin, <u>Les personnages féminins dans les romans français de Tristan au XIIº siècle. Etude des influences contemporaines. Aix-en-Provence, Ophrys, 1958, pp. 175-335. Dirê ûnicamente que mi posición está bastante cercana a la de Bartina Wind aunque creo que también en la primera parte de Béroul existen rasgos "superficialmente corteses" ("Eléments courtois dans Eéroul et Thomas", en Rom. Phil. XIV, 1960, pp. 1-13).</u>

41. Cf. vv. 41-3 y 277-284.

42. Jonin, op. cit., pp. 139-173.

43. <u>Ibid.</u>, pp. 57-138.



# Elementos de Retórica amorosa y su presencia en Ronsard.

JULIAN MUELA EZQUERRA

#### O. Presentación.

Explica Ortega y Gasset (1) que nuestra igmorancia respecto de lo que llamamos 'amor' tiene justificadas razones, según él lingüísticas, pero que se encuadran mejor dentro de la Semántica. En efecto, parafraseándole, el término 'amor' es latino, pero no por origen, sino por adopción. Los romanos lo tomaron de una civilización anterior a ellos y que hoy permanece enigmática: los Etruscos. Desconocemos lo que los Etruscos denominaban con tan afortunado vocablo; los Romanos se apropiaron del lexema, pero no de su contenido semántico. Lo tomaron como morfema, y desnaturalizaron su uso.

El ejemplo griego es a este respecto ilustrador. Los griegos des conocían 'amor' como la palabra con el campo de significados que la cultura romana le atribuyó. Ellos preferían utilizar varios términos —no sólo el 'eros'— más específicos, sin echar mano de uno tan amplio y por lo tan to tan ambiguo como 'amor'. En nuestros días, el problema subsiste al buscar la traducción de 'eros', y ello porque nuestro punto de vista es el de Roma. Las lenguas romances hacen converger en 'amor' todo un cúmulo de sen timientos y situaciones que para el espíritu analítico griego debían resul tar demasiado heterogêneos. El Amor aparece desde el primer momento como un concepto "sintetizante", muy al gusto romano, y ha continuado así (2).

Pese a arrastrar en la Historia "una raiz para nosotros muerta, sin sentido" (3), el Amor caló hondo en una civilización cuyos hábitos derivaban del mundo greco-/etrusco/-latino, y que casi podríamos denominar ampliamente como 'cultura mediterrânea', en un acto de piratería geográfica Nuestras culturas romances, y especialmente la francesa, si bien ignoraban el significado primitivo de este vocablo etrusco, supieron pronto sin embargo reedificar una estética y casi un género literario a partir de él, una filosofía que llegó a ser obsesiva durante varias épocas de la Historia. Toda una clase social, la nobleza feudal, hizo de esta palabra un estandar

te, en un intento tan poderoso como desesperado por liberarse y distinguirse de las otras clases sociales —esencialmente "la otra": la villanía La nobleza medieval se dedica de manera preferente al cultivo del Amor. Desde la cortezia provenzal, pasando por sus epígonos, los trouvères del Norte, hasta Italia, con el florecimiento del Dolce Stil Nuovo y el petrar quismo, para volver a tierras francesas y diluirse entre la Pleïade, el divino Ronsard y el preciosismo, el Amor se mezcla en toda la literatura me dieval. Incluso la literatura popular se verá herida por su dardo y hasta el teatro, género algo más refractario en un principio, mostrará poco a poco la existencia de una 'Dramática del Amor' de rasgos peculiares.

El Amor, en la Edad Media francesa al menos, desde que se organiza como sistema y abandona el campo del sentimiento individual, nace con la función de un elemento represivo, diferenciador de clases ('bellatores' versus 'laboratores'). No son los muros de los castillos ni tampoco del to do las diferencias econômicas las que enfrentan nobles y villanos. Lo que aisla al campesino frente al noble es la posibilidad de este último de llegar al disfrute del Amor, negada al primero. En el medioevo el Amor es un monopolio.

La evolución del tema del Amor en la Literatura es tan compleja como interesante. Su persistencia asegura su interés, y para que algo se conserve como tema literario, o bien no se deja fijar en una normativa de época, "preciosista", o bien se distancia de la realidad y se constituye en referente aparte, casi mítico. El presente trabajo intenta un rastreo dentro de estas conjeturas y la aplicación práctica de sus resultados en un poeta como Ronsard, buen exponente del campo tratado.

Para este análisis se ha buscado, quizá pretenciosamente, combinar una exposición temática, partiendo de los datos proporcionados por los diferentes textos que constituyen su breve 'corpus', con una disposición que restaurase en lo posible, dentro de cada apartado, la sucesión cronológica de dichos textos. Se ha pretendido con ello conseguir una explicación más clara de la situación de algunos elementos de la "Retórica" amorosa y por otro lado facilitar la ineludible labor de comparación, en cuya finalidad valorativa parece obvio detenerse.

No se pueden fijar aquí los márgenes de esta Retórica del Amor. Limitado como queda el presente estudio por capacidad y espacio, se ha debido diferir el análisis de más de un punto y texto importantes, que creemos sin embargo mantienen un estrecho contacto con los sí tratados y no de berían modificar sustancialmente las conclusiones que, con la debida prudencia, se intentan exponer.

# 1.1. La obra dedicada.

Todos los tratados integrantes del 'corpus' de este trabajo presentan desde sus comienzos la característica común de ser una <u>obra solicitada</u>. La existencia de las teorías amorosas se justifica por la necesidad de un destinatario siempre anónimo de recibir una información que, como se pretende demostrar, finalmente no informa de nada.

En el <u>Symposium</u> —o <u>Banquete</u>— de Platón, el primer personaje de la obra, Apolodoros, encuentra en su camino —expresión de su deseo de encontrar algo nuevo, el Conocimiento— a un amigo anónimo para el lector, que le insta a la narración:

Quería preguntarte lo que pasó en casa de Agatón el día que cenaron allí Sócrates, Alcibíades y algunos otros. Se dice que toda la conversación versó sobre el Amor. (...) Ríndete sin más a mi petición y repíteme los discursos que se pronunciaron en casa de Agatón." (4)

Dentro del diálogo, los comensales se exhortan unos a otros a la participación: Eryxímacos lo hace con Aristófanes al rogarle que supla sus olvidos en el tema (p.109). El texto toma pues la forma de discurso dialogado, y en él el modo de relato —estilo directo— favorece la transmisiór viva, sin la frialdad de <u>crónica</u> que tomaría con la presencia de un narrador (5). Este estilo directo, en el que toma singular relieve la función conativa del lenguaje (6), permite introducir la importancia del <u>Conocimiento</u> en el Amor, que es analizado por la vía de la Razón y que originará toda una Didáctica a su alrededor. Es preciso que alguien de a conocer a otro el Amor, puesto que la experiencia personal no es suficiente y su vehículo no es instintivo ni genético (7).

El <u>Ars Amatoria</u> (8) de Ovidio abunda en esta idea didáctica que tanto impacto hubo de causar en la Edad Media. Su tratado presenta asimismo este carácter de obra utilitaria, explícitamente dedicada a un destinatario que —siempre anónimo— se ha convertido esta vez en un colectivo: la 'Romana iuuentus' o los 'noui', los inexpertos, a quienes sirvan los versos de lecciones:

Si quis in hoc artem non nouit amandi Hoc legat et lecto carmine doctus amet. (9)

El Amor se convierte con Ovidio en una técnica (ars), que hay que dominar para convertirse en un experto (doctus), y ya no es, como en

Platón, una experiencia independiente de la Voluntad. El receptor virtual de la obra la necesita como lección que poner urgentemente en práctica. En un principio, Platón concibe el Amor como algo fatal e irresistible, una pasión que no obstante puede, a <u>posteriori</u>, ser analizada y enseñada. Ovidio hace un poco más humano ese Amor, dejándolo en un 'ars' manipulada por los mortales, en la que se mejora con la práctica. Totalmente olvidado el Sentimiento instintivo, Ovidio aboga confesionalmente por el Conocimiento.

Este carácter de obra—herramienta quedará conservado con bastante fidelidad en la historia de la Retórica del Amor. Las variantes se establecerán por la intervención del cambio de religiones politeistas a monoteistas, que parcelarán, a veces de modo drástico, el campo del Amor, y darán en otras un giro diferente al preexistente, menos ortodoxo.

En cualquier caso, en el <u>Collar de la paloma</u> de Ibn Hazm de Córdoba, esta dedicatoria es ya obligada, canônica de la necesidad de alecciónar. La referencia, explícita en este caso, al 'narrataire' (10), toma su actualización en un amigo de Játiva, pero no es sino la figura introductoria, convertida en cliché, del inicio de comunicación con un interlocutor implícito:

Me has pedido, Allāh te honre, que componga para tī una risāla en la que pinte el Amor, sus aspectos, causas y accidentes (...). Y me he dado prisa en sa tisfacer tu deseo, aun cuando, de no ser por compla certe, no lo hubiera tomado a mi cargo." (11)

Como en Platón, de quien esta profundamente influido, en Ibn Hazm el Amor es expuesto y observado desde "todos" los puntos de vista, y es justamente en el Collar donde, compendiadas las manifestaciones anteriores, la obra adquiere la composición de la lectio clásica, tan desarrollada durante la Edad Media, y que se reproducirá abiertamente en el De arte honeste amandi de Andreas Capellanus o André le Chapelain.

El prologo didactico, con la dedicatoria al lector ficticio, como creando el libro mismo su propio receptor, se erige en exigencia retórica de los tratados sobre el Amor. Desde el comienzo, la obra ha de tomar un aspecto catecumenizante (12). Se verificará por la lectura la repetición de rito iniciador (13):

"... son sus sentidos tan sutiles (...) que no pueden ser declarados ni puede entenderse su esencia sino tras largo empeño." (p.95)

La primera instancia entre autor y lector —función fática del lenguaje— se resuelve primeramente en la incidencia directa —función conativa—, para poner de relieve la necesidad del didactismo. Convertido en

cliché, vuelve a su valor fâtico primitivo. El texto opera cronológicamen te una regresión retórica. La dedicatoria de Andreas Capellanus al misterioso Galterius (Gautier) en <u>De Arte honeste Amandi</u>, sobre la que tanto se ha discutido, no parece sino cumplir con una especie de ritual, la figura obligada por la <u>norma</u> (14) histórica de establecimiento de contactos mediante las referencias explícitas al lector virtual. No importa tanto, desde esta perspectiva, la personalidad real de Galterius, pues no denota sino un requisito —el nombre de Gautier es muy común en la Edad Media en Francia— que se cumple dentro del proceso interno de los tratados amorosos, del que Capellanus no puede ya escapar:

---

"La force de l'affection sans défaillance que j'éprouve pour toi, mon véritable ami Gautier, me pousse instamment à te faire connaître de vive voix et à t'enseigner par mes écrits la façon dont deux amants peuvent préserver l'intégrité de leur amour (...). L'affection qui me lie à toi m'interdit absolument de repousser ta requête, et puisqu'il est à mes yeux plus
clair que le jour qu'après avoir appris l'art d'aimer
tu en feras en amour des progrès plus assurés, je m'efforcerai, autant que je le puis, de répondre à ta demande." (15)

Perdónese lo extenso de la cita, teniendo en cuenta que pueden observarse en ella, cristalizados, todos los elementos mencionados antes: la presencia de una dedicatoria—estereotipo, de rasgos iniciatorios, altamente codificada por la norma y convertida en un "tropo" más de la Retórica en formación del Amor.

En los poemas amorosos es frecuente también el uso de este modelo, la dedicatoria catecumenizante a un Destinatario —sea la Dama o el
amigo, como se verá en Ronsard—. Si el Amor se canta a sí mismo en un cír
culo cerrado Amante-Mensaje-Amante, es también muy frecuente escuchar el
Vocativo, la nominación directa del Ser-Querido, lo que, si bien es poco
dudoso que responda en ocasiones a la necesidad irresistible del contacto
con la amada, puede en otras estar justificado por la norma que dicta esa
referencia deíctica, como forma que mejor permite "enseñarse" y enseñar.
La poesía amorosa recurre así a uno más de sus tópicos: el estilo directo,
el único donde el discurso es literalmente 'referido' (16), comunica mejor
y 'con-vence' más por su velado imperativismo, sea este ejercido sobre el
catecúmeno o la amada.

Este último caso se da en forma doble —teórico-práctica— en la traducción francesa de los <u>Dialoghi de Amore</u>, de Leone Hebreo (17), que data de 1551, llevada a cabo por Pontus de Tyard, uno de los contemporáneos

de Ronsard, quien en "Le traducteur à sa dame" —pseudo-prólogo—, dedica toria de por sí explícita, justifica su obra, ofreciéndola en contra de la opinión de sus allegados, que consideran la traducción como un bajo menes ter poético:

... n'estant le but oò mon desseing aspire autre, que de vous faire entendre (Madame) que pour vous donner plaisir, et non à eux, j'ay fait ceste entreprise/.../ demeurant trop heureusement satisfait si je m'apperçois que mon travail soit receü de vous pour service agréable. (18)

El libro hace provecho, pero también produce "plaisir". Esta va riante sorprende a primera vista, pues pone en segundo plano la importancia del Conocimiento. La explicación quizá se encuentra en la propia Historia: para 1551 circula ya muy arraigada la leyenda de las "Cours d'Amour" en las que las mujeres son consideradas jueces y gracias a las cuales su sabiduría en temas de Amor es reconocida infalible (19). De ello hay también no pocas pruebas en el libro de Le Chapelain (Libro II, cap. VII: Des jugements d'Amour") ¿Cómo pretender aleccionar a un maestro? En todo caso, Pontus de Tyard no puede sustraerse al cumplimiento de la regla de la Dedicatoria—Catecumenización. El hecho consuetudinario debía constituir para entonces una ley respetada.

# 1.2. Las 'clases' de Amor. Su proceso.

Se articulan en el Symposium dos clases de Amor que forman una dicotomía a veces beligerante, pero muy afortunada en la Historia: como re ferencia de Pausanias, existe una Venus celestial al lado de una Venus popular (20). La Venus celestial se define por su espiritualidad, tiende al alma del amado, le interesa el amor por los varones, y motiva la práctica de las virtudes, siendo su objetivo final "amar honestamente". Por el contrario, la Venus popular se define por su sensualidad, tiende al cuerpo de su amado, prefiere el amor de las mujeres y sólo es capaz de practicar actos de baja estirpe, sentimientos instintivos y puramente físicos. Al término celestial o espiritual no se le asocia sin embargo la ausencia de con tacto carnal entre los amantes, sino más bien una supeditación a la Razón de la "simpatía" instintiva. Los griegos no desdeñaban la unión física entre dos hombres, pero la consideraban sin duda libidinosa si no tendía a un conocimiento más noble. Así, Alcibíades busca el contacto de Sócrates, pero también la comunión espiritual con él. El Amor "honesto", la Venus celestial, tiende a la plenitud, no a la parcelación

Esta división en dos perdurará en el futuro. Ovidio, receptor y transmisor a su vez más directo, tomará la vía menor para Platón, pero res

petará en lo fundamental su visión del tema. Ovidio, como tantas veces se ha subrayado, "humaniza" el Amor, pues profundiza en la vía del en la vía del Amor carnal o Venus popular, que está capacitado para mostrar, ya que el propio Apolo le titula "lasciui ... praeceptor amoris" (II, 497). Ello implica, sólo en principio, la desconsideración de la Venus celestial y la consiguiente toma de partido por la Mujer; es Ovidio quien, paradójicamente, da a la Mujer el papel equitativo y a veces predominante que Platón le negara, y que será otra clave en la Historia del Amor literario. Desde Ovidio, no hay ninguna bajeza en amar a la Mujer, si ya no es la propia Mujer

Ludite, si sapitis, solas impune puellas, Hac magis est una fraude pudenda fides. Fallite fallentes; ex magna parte profanum Sunt genus; in laqueos quos posuere cadant. (I, 641-4)

La concepción platónica, apartando a la Venus popular y dando só lo cabida a la Venus celestial, se sitúa alrededor del Amor como daimon: intermedio entre los dioses y los humanos, híbrido fatal e irresistible, en cuanto semi-dios (por lo tanto, externo y ajeno al hombre, al cual "vic lenta" sin remedio; vid. pp. 121-122). El objeto de este daimon es comunicar al mortal con la categoría divina —perfeccionarle— a través de cierto número de grados o pasos: de los bellos cuerpos juveniles el amante pasa a interesarse por sus bellas almas; de éstas se introduce en las bellas ocupaciones y de aquí en las bellas ciencias, hasta no concebir sino una: la ciencia de "lo Bello". Llegado a este estadio, el amante comprende que su Amor consiste en la búsqueda inconsciente hasta entonces de la Bellez a eterna, y, así, se asimila a los dioses.

El impulso fatal del Amor viene pues dado por una originaria sin patía que él mismo provoca en los mortales, que no es sino estética, irra zonada e instintiva, y empuja sin cesar al Hombre hasta la aprehensión de modo consciente de la Belleza. Por el contrario, el Amor ovidiano es fruto que se conquista: "Militiae species amor est." (II, 233). Se trata de una técnica, un "ars", por lo tanto voluntaria y no "simpática", perfeccionándose en la cual —no por la perfección del Amor en sí, como quería Platónse llega a la obtención de su fruto: la posesión. He aquí otra diferencia fundamental: según Ovidio es preciso amar a la mujer y además hay que hacerlo por la lucha, por el dominio de la técnica amorosa:

Penelopem ipsam, persta modo, tempore vinces (I, 475)

En esta lucha entrarân justamente en juego las ayudas y dificultades que mâs adelante se examinan. Lo cierto es que el Ars Amatoria se dice gustosamente heterosexual. La mayor consideración, ocasionalmente la su perioridad, de la mujer en la vida romana puede proporcionar razones sufie

cientes para este cambio de óptica, así como de los patrones vitales de Grecia a Roma: del kalos k'agazos se pasa al fortis vir, revalorización de la virilidad de matiz más físico que hubo de favorecer la impermeabilización de la vida erótica a toda relación homosexual. Esto quedará además fijado por el advenimiento de religiones monoteístas, que suceden al Imperio Roma no y vienen más austeras y menos refinadas. En ellas, la moral del tabú co menzará por discernir de manera drástica la dicotomía "celestial vs popular", que se fundirá con las de "virtud vs vicio" y "masculino vs femenino", ocupando siempre el primer término de cada eje la posición dominante (21). Así aparecerán en tratados como el Collar o el De Arte honeste Amandi.

Tratândose del Amor carnal por el que Ovidio toma partido, la posibilidad de progresión no es sino leve y superficial (técnica), y no provoca la metamorfosis del Autoperfeccionamiento platónica: tan sólo existe un primer "contacto" visual que pone en marche el resto de la máquina:

Principio, quod amare uelis, reperire labora Qui noua nunc primum miles in arma uenis, Proximus huic labor est placitam exorare puellam; Tertius, ut longo duret amor. (I, 35-38)

Todo esto desecha un proceso "simpático" y aboga por una total voluntariedad, en tres tiempos —visión, deseo, conquista— que se resumer en uno: vencer por la astucia y la complacencia.

Estas dos concepciones maestras del Amor, que presentan ya de mo do implícito indicios de una codificación poco inconsciente, serán retomadas "ad usum delphini" por los tratadistas posteriores, con el presupuesto ya indicado de las variaciones de todo tipo en la base cultural; se olvida así el espíritu y se atiende a la letra de las enseñanzas de los " patres amoris". En efecto, la Edad Media redujo a recetas tanto a Platón como, es pecialmente, a Ovidio, y compuso con ellas un código ecléctico y abigarrado, pero muy operativo a la hora de la práctica en los diferentes poemas, autores e incluso épocas.

Así Ibn Hazm de Córdoba, quien compone el Collar hacia 1022, si bien la única copia conservada lleva fecha de 1338, en el manuscrito de — Leyden, continúa con la distinción platónica en términos de un Amor virger — 'udrī —, y un Amor sensual, por el que, como Ovidio, parece inclinarse y predicar en un principio.

También en Ibn Hazm el Amor es algo fatal y persistente, pues no acaba sino con la muerte, pero se opera una inversión total del proceso y las motivaciones anteriores. Para el <u>Collar</u> el Amor tiende a una re—unión de lo semejante, o "unión de partes de almas que, en este mundo creado, an

dan divididas" (p.97). Este punto de vista recuerda en el Collar a su más importante fuente libresca (22), el Symposium, pero sólo para reproducir anécdotas como la de los Andróginos, no para inculcar su espíritu, que más bien invierte. En efecto, para Platón, la unión con el amado en cuerpo y alma es, recuérdese, el medio por el cual se progresa hacia la aprehensión de la Belleza, que equipara a dioses y hombres. Para Ibn Hazm la Belleza es el medio por el cual se puede conseguir la perfecta Unión amorosa, que es tan poderosa como la piedra imán (23). Por lo demás, el Amor en el Collar es aún visto como la fuerza fatal y externa al Hombre, que le afecta como una enfermedad (p. 129).

El libro se reconoce ya, en este caso, como "tratado sobre el Amor" y presenta todos los colores del espectro de un Arte Poética; la orde nación de los capítulos es rigurosa: los diez primeros hablan de los fundamentos del Amor; los doce segundos, de los accidentes y cualidades del mismo; los seis siguientes de las calamidades que le sobrevienen, y los dos finales dedican su contenido al amor puro o 'udrī; por otra parte, se analizan en su interior todas sus posibilidades y se estudia paso a paso, exhaustivamente, todo su proceso.

El Amor comienza con la <u>mirada</u> (<u>'an-nazar</u>) o contemplación de la belleza de la amada:

Lo que suele ocurrir en un primer momento son algunos accidentes de atracción corporal y de aprobación visual que no van más allá de las apariencias físicas.

(p. 127)

Tras esta "visión" ocurre una "dolencia deliciosa" y un "mal ape tecible (p. 103), que se concretan en la pérdida de la palabra (p. 106, y éste es un aspecto importantísimo) y en la ansiedad obsesiva, denominada al—iftitan bi—l—suwar —cf. p. 108: ¡el amor vuelve ciego y sordo!—. Realizada esta ansiedad, se pasa a la primera vinculación amorosa — 'alaq, que coloca al amante al servicio de la amada y preparado para combatir los obstáculos —enumerados en el papartado 1.3.—. El amante se va perfeccionando en el trato con la dama y se produce en él la metamorfosis de la Vida renovada (al—haya al—muŷaddada). En este estadio se produce la pasión total, el amor intenso (hubb sahíh o sagaf) y se consigue la recompensa , la Unión (wagd).

Esta observación minuciosa, casi costumbrista en algunos **matites** muestra el alto grado de codificación que ya ha alcanzado, a finales del siglo XI, la literatura teórico—amorosa, que también se filtra a la lírica En efecto, los estadios conocidos del amor en los "troubadours" provenza—les tienen todos su curioso correlato en el <u>Collar</u>:

recador: el "suspirante" ==== 'an-nazar: la mirada, el "mirón"

precador: el suplicante entendedor: el servidor servitze el servitze el servicio (vid. 1.3.)

drutz: el amante fiel servicio (vid. 1.3.)

guerredon: la recompensa e=== wagd: la Unión, la posesión

o joy: la posesión

Se puede pues, cuando menos, poner en duda la originalidad y la autenticidad del proceso del Amor — si no de su sentimiento — en poetas de la talla de Guillaume IX d'Aquitaine, que sostuvo más de un contacto con el mundo árabe español, Marcabru, Cercamon o Jauffre Rudel, y con mayor ra zón, como se verá, en Ronsard. Es más verosímil que se trate en todos elbs de la concordancia con reglas heredadas consuetudinariamente, plasmadas en los viejos tratados teóricos, que de la expresión de una personalidad propiamente agónica.

Esta conjetura parece afirmase con la aparición, a finales del siglo XII (24), en el Norte de Francia, del mencionado <u>De Arte honeste amandi</u>, de Andreas Capellanus o André Le Chapelain. En él se contemplan, obedientes a la norma, dos clases de Amor: el <u>purus amor</u>, que se nutre de la Venus celestial platónica, y el <u>mixtus amor</u>, entroncado con la Venus popular y el Amor sensual de Ovidio e Ibn Hazm. En cuanto al proceso del Amor, en Chapelain sigue también las líneas dictadas, comenzando por la <u>visio</u>:

L'amour est une passion naturelle qui naît de la vue de la beauté de l'autre sexe et de la pensée obsédante de cette beauté. On en vient à souhaiter par-dessus tout de posséder les étreintes de l'autre... (p. 47)

En un principio el Arte postula un amor físico, que intenta después una completa unión. Su proceso tiene asimismo tres tiempos: visio, cogitatio immoderata u obsesión que esta visión provoca, y passio, amor intenso que coloca al amante en disposición de obtener la posesión, denomina da amplexus; tiempos que se corresponden con bastante justeza a los expues tos en el Collar. También aquí existe entre la cogitatio y la passio el momento de servicio a la amada, realzado aquí con la variante de la "prouesse" caballeresca que los "trouvères" añadieron al "servitze" provenzal, y la dificultad de los obstáculos. Pero todo está jerarquizado, fijado a pric ri, incluso el acto de la posesión, en el que se precisa progresar por los besos, abrazos, caricias, y finalmente el coito.

André Le Chapelain muestra en un estado bastante puro la Retórica del Amor tal como está establecida a finales del siglo XII. Su libro II llega a enumerar explícitamente (cf. cap. VIII) las 31 reglas de "amor cor-

tés" que no es preciso recordar de puro vulgarizadas. Reglas donde se cierra la evolución histórica expuesta, donde se exalta "como es debido"— es decir, como es norma— el adulterio y la generosidad, donde también se aboga por un espiritualismo que no rechaza la carne, como en el comienzo platónico. No parece exagerado afirmar que se ha asistido hasta muy entra da la Edad Media al desarrollo de una codificación rígida en la temática amorosa, que se encuentra en edad adulta para un periodo entre los siglos: X y XI, y que sirve para potenciar más aún en los siglos XII y siguientes, hasta el Renacimiento, la diferencia estamental existente, la oposición entre una nobleza que puede ser educada —iniciada— en el Conocimier to de las Reglas de Amor y un villano (todo el no-noble) que amará como las bestias —cf. Chapelain, I, cap. II—. Los que "practican" la literatura amorosa están constreñidos en el seguimiento de estos cánones o bien serán apartados de su medio social —Villon—. A estas alturas, quizá no se trata ya de Amor, sino de un Signo Social.

# 1.3. Elementos en el juego amoroso.

Dentro del proceso básico en tres tiempos jerarquizados que constituyen la complejidad del Amor, una complejidad finalmente muy simple, ya que está reducida a la adecuación a unas reglas, aparecen una serie de ele mentos que se sitúan alrededor de dos ejes: sea como presupuestos básicos, sin los que amar es inviable dentro de este uso, sea como integrantes de la macrocategoría Ayudante / Oponente (25)

El primer presupuesto para el nacimiento del Amor es la Nobleza, que sufre una transformación importante desde su origen, pero que aparece ya en Platón. En el Symposium, el Amor ennoblece, elevando al mortal a la categoría de dios. Este es un canon que se transmitirá a los epígonos: el ennoblecimiento es la Auto-perfección que adquiere poco a poco el amante si no abandona la vía del Amor honesto.

La inversión de esta idea comienza en Ovidio, una vez más, donde la Nobleza no es cualidad que la práctica del Amor otorga, sino arma que se utiliza, concretizada en un buen porte y buenas maneras:

> ... ut ameris, amabilis esto, Quod tibi non facies solaue forma dabit. (II, 107—8)

Esta concepción será corroborada por la "amorología" medieval. Parece indudable que, por razones socio-políticas, la Nobleza (26) se convier te en una premisa para el amante. Ya en Ibn Hazm la encontramos encuadrada dentro de los márgenes del axioma: sólo el noble puede amar con amor hones to (p. 205). La buena cuna, de la que hay que distinguir el ennoblecimiento por metamorfosis, que no es tanto ennoblecimiento como un grado más de

Conocimiento, se convertirá en condición <u>sine qua non</u> en el "amour courtois", cuyo adjetivo, relevante sólo por oposición a villano, entra dentro de las referidas articulaciones semánticas "celestial <u>vs</u> popular", o "espiritual <u>vs</u> sensual"; las dos clases de Amor se vuelven tanto más excluyer tes cuanto más avanza el grado de codificación en que están involucradas. Para Chapelain, los "paysans" no saben amar:

••• ils sont tout naturellement conduits à accomplir les oeuvres de Vénus comme le cheval et le mulet ainsi que leur enseigne leur instinct de nature.

••• il ne conviendrait pas de les initier à l'art d'aimer ••• (I, XI)

A la oposición "cortés vs villano se dobla pues la de "cultivado vs instintivo", que declara aún más las diferencias y aisla las castas sociales.

La <u>Juventud</u> se convierte progresivamente en otro axioma del cuer po retórico amoroso. Este está algo desdibujado en el <u>Symposium</u>, aflorando más en el mundo árabe, pues si en aquel los amantes pueden ser adultos o viejos —así sucede con Alcibíades y <u>Sócrates</u>—, el <u>Collar</u> ya no considera siquiera el amor en la vejez. Como otras veces, Ovidio es el innovador: su libro va explícitamente dedicado a los "noui" y a la "Romana iu—uentus". Poco a poco se ha ido vedando a los viejos el Amor. Ibn Hazm habla siempre del Amor en aoristo, jamás en presente:

De mi sé decirte que, en mi mocedad, amé ... (p. 130)

En el presente, en el momento de la enunciación, parece descartarse toda posibilidad para este sentimiento. Chapelain dará rango de norma, otra vez, a este uso: para él los hombres de sesenta años y las mujeres de más de cincuenta —ansia del cientifismo medieval...— están desechados (I, III).

Puede pensarse que, en principio, el anciano está invalidado por la impotencia fisiológica de su edad, hecho tan temido como mítico, pero los indicios vistos tienden a mostrar que, en especial desde los "troubadours", lo está en su no-posesión de la jovenz, es decir, por no ajustarse a las reglas del "género amoroso", que no permiten en su hieratismo la prolongación de situaciones no ortodoxas. Explicaciones socio-históricas también podrían ser aportadas de cómo el feudalismo, ideología cerrada, be sada en la fuerza, no puede admitir otra participación que la que se ajus ta a su código. Así sucede en el campo del amor.

Un tercer presupuesto, intermedio, que nos sitúa en un estrato intertextual, entre las categorías axiomáticas estudiadas y las agrupadas

en torno a <u>Ayudante y Oponente</u>, es la <u>Generosidad</u>, la <u>largeza</u> de los "troubadours". Este concepto parece haberse transmitido en la Historia con gran pureza; tanto Platón como Ibn Hazm consienten en pensar que el Amor con su aparición provoca el paso de la Avaricia al Desprendimiento. Ovidio discor da sólamente, en cuanto esta generosidad es consciente, utilizada con fines embaucadores, que maneja muchas promesas y pocas realidades.

Otros elementos, como se ha dicho, pueden ser englobados dentro de las categorías sémicas que hemos descrito como Ayudante y Oponente. Se ha definido en el proceso de evolución retórica del Amor un momento, situa do entre la ansiedad o cogitatio y el amor intenso o la passio, en que el amante se coloca al servicio de su dama. Es un estadio que, a primera vista, se diría un patrimonio de los "troubadours", pero que aparece con variantes de sentido en el Sympusium: Alcibíades sirve a Sócrates dedicândo-le su "elogio" (pp. 133-141), y ello debió crear posteriormente la sensación de necesidad de un servicio donde, hasta los "trouvères", la mayor par te es lingüística, hasta convertirse esta necesidad en un cliché poético, dentro del código, más. En este servicio, el amante cuenta con algunas armas (Ayudante) y enfrenta no pocos obstáculos (Oponente).

El concepto de <u>Ayudante</u> se lexematiza en varias formas, que aparecen con mayor o menor recurrencia según el tratadista y su formación moral, pero que se repiten, normalmente, de manera constante:

- el vino, en Ovidio más efectivo que los <u>filtros</u> (mejor conside rados en la Edad Media), que introduce un elemento líquido de indudable importancia en la "objetualidad" amorosa (vino=líquido=agua-líquido por excelencia-efecundidad, fertilidad) (27).
- las <u>cartas</u>, aspecto que resalta la importancia de la lengua, y que son constantes en la literatura amorosa, fuera ya del mundo clásico (Abelardo y Eloisa).
- los/as sirvientes/as, adictos/as, amigos/as y viejas contratadas (Ibn Hazm), a quienes se puede unificar bajo el genérico celestinas, pues un papel semejante es el que desempeñan des de su aparición, que se estudiará en el apartado siguiente.
- la <u>perseverancia</u>, que tiene como subvariantes la obsesión y el ansia. Ovidio la recalca especialmente.
- . la <u>admiración</u> perpetua y la <u>obediencia</u> (<u>obedienza</u>), que terminan un primer trabajo laudatorio de la amada.
- ¿ la <u>prouesse</u>, valor añadido por los "trouvères" del Norte francés, resultado de su retaguardia cultural.

En la categoría de <u>Oponente</u> caben elementos dispares; el concepto base que los engloba es el <u>obstáculo</u>, omnipresente en los escritos tanto teóricos como "prácticos", y que sigue en la línea de la "militia", impuesta por Ovidio. Existe una ordenación que los introduce según obedezca cada cual a problemas inherentes al amante o a dificultades del exterior:

# 1) obstáculos "internos":

- el <u>sufrimiento</u>, la tristeza de amor, el llanto o la queja ...
- la inaccesibilidad, normalmente más psíquica que física, especialmente en la poesía del Norte de Francia, una vez más, que opera por una oposición sistemáticamente binaria respecto de la de los "troubadours" aquitanos (28).
- la <u>vejez</u>, explicada anteriormente, por la propia dinâmica retôrica del Amor.
- los <u>celos</u>, que sitúan al amante fuera de la Generosidad, y que forman un elemento ambivalente, presente también como obstáculo "externo".

#### 2) obstáculos "externos":

- el <u>marido</u>, pues el amor defendido suele ser adúltero, y que se enriquece con el matiz de gelos, aunque su primera aparición es ya ovidiana.
- los envidiosos (Ovidio), calumniadores (Ibn Hazm) y lauzenjiaires de la poesía provenzal.
- el espía, raqib o gaiteta, a veces distinguido del simple calumniador, y que es poéticamente una figura ambigua, ya que mediante el chantaje puede entrar en la categoría del Ayudante (celestina).

La recurrencia de estas dos categorías, su carácter casi obsesivo en las obras y su fuerte estructuración interior son nuevo indicio de su alta codificación como clichés de uso indiscriminado, como elementos puramente morfemáticos más que poseedores de un valor semántico autónomo.

# 1.4. Ludus - áscesis.

Excluido Platón, que sólo acepta desde el principio el Amor de la Venus celestial, el comienzo de todas las obras estudiadas parece inclinar se por la sensualidad. Ello es ciertamente válido para Ovidio, el "lasciui

praeceptor amoris", pero también sirve para Ibn Hazm o André Le Chapelain, quien en principio considera la posesión como meta del Amor (I, II).

Hay al principio de todos estos tratados una consideración sensual, lúdica, que gira bruscamente al final y transforma su alegre juego en intención de pureza y castidad, de ascetismo y desprecio de los valores mundanos. Este aspecto es notorio ya en Ovidio, pero también en Ibn Ḥazm:

Ludite, si sapitis, solas impune puellas Hac magis est una pudenda fides. (I, 641-2)

Quien no sepa echar alguna vez una cana al aire, no se rå un buen santo. (p. 91)

El libro se cierra siempre, por el contrario, bajo una cadencia diferente. En una evolución acorde con la norma de la descalificación a los no-jóvenes, llegando al final del tratado se desdice al Amor sensual para imponer la regla del celestial —vuelta a los orígenes: Platón—, espiritual o casto; para decirlo brevemente: ascético. Para llegar a este resultado, interviene en la Historia, como se ha apuntado, el fenómeno de las religiones monoteístas, tan influyente, y sobre todo en la Edad Media, el auge de las órdenes mendicantes, monjes de vida contemplativa durante el siglo XIV, que propiciaron el valor de la austeridad —fenómeno económico-condenando de modo drástico todo exceso de la "carne", no recuperable como fuerza de trabajo. Lo cierto es que los tratados sobre el Amor analizados concluyen ante la consideración sistemática del "carpe diem", aureolado casi en forma "gongorina" del aprovechamiento del tiempo presente.

Ovidio realiza este cambio, menos patente que en el futuro, en su "Liber Tertius" sobre el Amor, y se ha querido ver en ello una justificación hacia las mujeres por el mal trato —en parte ficticio, como se ha ve nido viendo— a que las había sometido antes, en su "Liber Primus" de modo especial. Si en el Ars Amatoria aún importa el motivo lúdico (III, 59-62), incorporado al goce del presente, en sus dos obras posteriores, los Remedia Amoris (29), donde el Amor es considerado como un mal, una enfermedad que hay que combatir, y los Medicamina faciei feminae, el aspecto ascético se acentúa más. En este último (30), Ovidio considera la Virtud como mejor belleza:

Prima sit in uobis morum tutella puellae. (...)
Tempus erit, quo uos speculum uidisse pigebit,
Et ueniet rugis altera causa dolor;
Sufficit et longum probitas perdurat in aeuum,
Perque suos annos hinc bene pendet amor. (vv. 43–50)

El tema del goce del presente sufrirá una pequeña recesión hasta

el Renacimiento y el siglo XVII. En la época inmediatamente posterior a Ovidio el "carpe diem" formará el broche más apreciado para este ciclo del
Amor. Así Ibn Hazm, que predica el amor <u>'udrī (31)</u>, con horror del adulterio, que antes no reprobaba tanto (32), y llega así al anuncio del "día fi
nal", exhortando a su lector anónimo a la conservación de la Virtud, en el
largo poema que cierra el Collar:

Estate atento al día cuya venida es inminente; Al día terrible en que la agonía asaltará el alma. (p. 302)

M.

El libro, que empezaba <u>de burlas</u> (p. 95), termina con un marcado tono austero, como arrepentido de su propio asunto y con un ansia de <u>pu</u> rificación que recuerda demasiado, para ser inocente, a la "virtus" final ovidiana.

Se ha establecido así otra constante, fielmente respetada por la posteridad literaria. En el caso de los "troubadours", Jeanroy ya la entre vé al estudiar a Guillaume IX d'Aquitaine, en el que aprecia un primer grupo de canciones simples, sensuales y obseenas y un segundo cuerpo donde el sensualismo es atenuado y se prefiere el pudor (33). Así sucede también en Chapelain, cuyo tercer libro del Arte se ocupa de "la condamnation de l'amour" (III, 186).

El círculo se cierra con este giro hacia la pureza que Leone Hebreo, en la mencionada traducción de los <u>Dialoghi</u> por Pontus de Tyard, ope ra mediante los términos directamente platónicos de "deseo"(terrenal) y de "Amor"(divino). De nuevo, este proceso muestra grandes indicios de haberse vuelto cliché, norma vaciada de su primer sentido cristianizante. Asociado a la invalidación de la Vejez, generará obras precisas en las que su primera fase buscará el amor sensual, pero que se desviarán en su conclusión hacia el ascetismo. Ese es el caso, por ejemplo, de la producción artúrica de Chrétien de Troyes y también de la obra poética de Ronsard.

# 1.5. Conclusión. El papel del lenguaje.

Se ha venido viendo como el proceso del Amor comprende una elaboración histórica que tiende a convertirlo en un "mundo aparte", en una corta serie de normas bastante recurrentes y que se constituyen pronto en un sistema autónomo de dependencias internas (34). Este "mundo aparte" no es otro sino el del lenguaje. El Amor tiende a "declararse". Esto, que pue de parecer evidente, tiene su importancia si se piensa que, de todos los medios de expresión posibles, el preferido por el Amor para referirse a sí mismo no son los actos, sino las palabras. El Amor en la literatura tiende además a aislarse en una serie de reglas; desde los primeros tratadistas, ello es así sentido. En el <u>Symposium</u>, Sócrates lamenta ya la fraseología fecunda y recurrente en el tema:

.../parece/ que es preciso atribuir las mayores perfecciones al objeto cuyo elogio se ha propuesto hacer aunque no las tenga, porque la veracidad o la false dad en esto no tienen importancia ... (p. 118)

La importancia de la "convención" y del arte de la <u>elocutio</u> en Amor, es asumida pronto, y es una de las causas de que los propios tratados utilicen el estilo directo ya descrito: se enseña el lenguaje por ese mismo lenguaje, en un acto performativo, de "viva voz". Cvidio conoce tembién el poder de la palabra y no duda en ensalzarla como arma:

Disce bonas artes, moneo, Romana iuuentus, Non tantum trepidus ut tueare reos; Quam populus iudexque grauis lectusque Senatus, Tam dabit eloquio uicta puella manus. (I,457—60)

En este sentido van también las <u>cartas</u> que el amante ha de saber utilizar en la conquista. No es preciso ocultarlo más: la conquista es uno más de los "tópicos" del Amor, y se realiza en y por el lenguaje. La teoría de los "trouvères", en la que la "prouesse" es condición para la obter ción de la Dama, debe ser revisada desde esta perspectiva. La "prouesse" no es más que una variante morfemática del "servitze", y no existe sino en el propio acto de enunciación que la crea. Como propone Austin en otros casos, el Amor literario ha de ser estudiado como un "acto de lenguaje"(35); como enunciado performativo, se cumple en sí mismo, sin necesidad de referencia a un acto no-lingüístico. Si en Ovidio el uso del lenguaje parece, aún, una herramienta, posteriormente este lenguaje no hace sino conquistar se a sí mismo. Al cabo, es más el lenguaje que la amada a lo que se intenta llegar.

El papel de la celestina toma aquí todo su valor. La celestina, la alcahueta, debe dominar este arte de la elocuencia. Ibn Hazm aconseja, como mensajeros del amante, a todos aquellos cuyo oficio "supone trato con las gentes" (p. 142) (36). Es, pues, un papel de transmisor que se convier te en propio emisor, cuando el amante no domina el medio—lenguaje. Es lógico que la celestina sea un personaje medieval, periodo en que se está asen tando la Retórica del Amor, y en que el amante ha de recurrir, como "nouus" en este arte, a quien sí lo domina. La celestina conquista por el lenguaje y conquista ese lenguaje para un amante no—Conocedor. Por ello, asimismo, ni el Renacimiento ni Petrarca mencionan con tanta insistencia a la celestina. Con el código perfectamente establecido y aprehensible, su figura intermediaria periclita, pierde motivación. El Amor, como metalenguaje, es ye

dominado y los amantes conquistan por el y no por las obras. Lo mismo que el lector—catecúmeno, Sophie, la co—protagonista de los <u>Dialoghi</u>, se siente conquistada por la transmisión del lenguaje—Conocimiento, de hecho por el código, por la Retórica amorosos:

Je ne puis nier que la sauve et sincère dextérité de ton esprit n'ayt plus force à m'esmouvoir qu'aucune vo lunté amoureuse; et si ne pense pourtant en rein tefai re injure, estimant ce qui est en toi le plus louable.

(p. 36)

La "prouesse" consiste ûnicamente en el acto de decirla, el Amor es un conjunto de reglas que ya no evolucionará en el futuro. Se ha codificado de modo sistemático, en una gramática a—temporal, un sistema que cuadriculará a toda la sociedad y se impondrá a los sentimientos más intimos. Los "modernos" han in—ventado poco o nada nuevo en este terreno.

# 2. La obra poética de Ronsard.

#### 2.0. Presentación.

Cuando Ronsard escribe sus Amours de 1552, divulgados como Amours de Cassandre, la Retórica del Amor, de la que se han intentado exponer algunos elementos, está totalmente formada y su grado de codificación es riguroso. Tan sólo se trata ya de combinar elementos, figuras, motivos, que nunca serán revisados por cuanto su autenticidad se ha situado fuera de toda referencia real. Su proceso estético es un eje encuadrado en torno a dos polos: "hay que respetar las dos reglas; de un lado ha de emplearse cada nombre o verbo en su estricto sentido y en esto, como en un ramillete de flores o en las columnas de una iglesia hay que buscar la variedad, siguiendo el ejemplo del gran maestro Sidonio. Por otra parte, debe seguirse el orden lógico ene el desarrollo de una acción. El amor, por ejemplo, se despliega en varias etapas: la mirada, el deseo, el acercamiento, la conversación, el requiebro, la caricia, el beso, el intercambio de promesas mutuas y la unión." (37).

La exposición del Amor sigue un orden externo a él mismo, lo que favorece la presencia de elementos descriptivos, necesarios al proceso general del Amor, pero accesorios en los casos particulares de que se trate. Lo quiera o no, el poeta—autor—enamorado, en tanto tratadista del tema amoroso, está constreñido por una serie de reglas que, permaneciendo in absertia, dentro de un referente extra—textual, cultural y social, tienden siem pre a multiplicarse in praesentia por su propia fijeza en el uso contemporáneo al texto. El carácter sinteticista del Amor literario se ha convertido en un carácter opresivo.

La exposición de estas cuestiones en el campo de la "anécdota" ronsardiana se fundamentará en el examen del Soneto LXXXII de los Amours de 1552, bastante representativo de la vigencia de los tratados teóricos a la hora de cantar a la dama en estrofas líricas. No se trata de entrar de nuevo en la discusión sobre la originalidad y la sinceridad de Ronsard, sino más bien de comprender cómo un autor del siglo XVI tiene grandes dificultades para liberarse de la carga teórico—retórica que lastra el tema.

#### 2.1. División del trabajo.

Para su análisis, se procederá por unidades de lectura que mantengan una cierta coherencia interna, aun cuando sin deslindar del contex to, denominadas lexias, siguiendo el término propuesto por R. Barthes (38) que permitirán, pese a ser una herramienta todavía no muy definida desde un punto de vista estricto en su metodología —en gran parte vuelve al comentario "mot à mot", tradicionalmente francés si los hay— mayor facilidad de comprensión en el seguimiento del proceso. Cada segmento o lexia irá precedido de un número identificativo de orden.

- /1/ <u>Je meurs</u>, <u>Paschal</u>, <u>quand je la voy si belle</u>, <u>Le front si beau, et la bouche et les yeux</u>,
- /2/ Yeux le logis d'Amour victorieux,
  Qui m'a blessé d'une fleche nouvelle.
- /3/ Je n'ay ny sang, ny veine, ny moüelle,
  Qui ne se change, /4/ et me semble qu'aux cieux
  Je suis ravy, assis entre les Dieux,
- /5/ Quand le bon-heur me conduit auprès d'elle.
- /6/ <u>Ha! que ne suis-je en ce monde un grand Roy?</u> Elle seroit ma Royne aupres de moy.
- /7/ Mais n'estant rien, il faut que je m'absente De sa beauté, dont je n'ose apporcher,
- /8/ Que d'un regard transformer je ne sente Mes yeux en fleuve, mon coeur en rocher. (39)

# 2.2. La denotación visual.

La lexia /1/ comienza con la "dedicatoria" obligada a un lector implicito que, como en los tratados teóricos, suele ser un amigo que bajo forma onomástica y con existencia real o no, oculta la función fática, el establecimiento del contacto —antes incidencia conativa— entre autor—emisor y receptor—catecúmeno. La función de Pierre de Paschal no es tanto,

por consiguiente, la de un confidente intimo del poeta cuanto de referencia obligada al lector implicito que tan reiterativa es en los Amours:

Pardonne-moi, Platon, si je ne cuide ...(LXXXI)
Si je trespasse entre tes bras, Madame, (LXXIX)
Petit barbet, que tu es bienheureux, (LXXVIII)
Amour, Amour, que ma maîtresse est belle! (XLIX)

Los ejemplos pueden ser multiplicados ad infinitum; en realidad la frecuencia de los sonetos en que no esté presente esta dedicatoria es casi nula. Se continúa con la exposición, a un tú auxiliar, de las cualidades que adornan el rostro de Cassandre, percibidas a partir de ese sentido que constituye el primer momento del proceso amoroso: la visión. Esta visión es externa y no penetra en ningún momento las cualidades espirituales de la dama, prueba de un "mirón" desde fuera, participante y no gobernador omnisciente. Toda esta observación gira en torno a un punto central, siguiendo un perfecto orden —canónico—: el encuentro con los ojos que abre camino a la lexia /2/. La importancia de este motivo es concorde con la que tiene durante la formación de la Retórica amorosa: en la mayor parte de los poemas es posible construir una isotopía (40) de la mirada, que se corresponde perfectamente con el primer momento estipulado en el proceso del Amor: la visio, tal como la describe Le Chapelain. Un gran número de sonetos presentan en su primer cuarteto la referencia visual:

Lorsque mon œil pour t'œillader s'amuse, (VIII)
Je vey tes yeux dessous telle planette, (XIV)
Tes yeux courtois me promettent le don ... (XXIV)
L'œil qui rendroit le plus barbare appris... (LXVIII)

A partir de la presencia de los ojos, la lexia /1/ sigue un orden que, como comprueba De Bruyne, es un tópico desde la más antigua tradición: "El tópico de la belleza femenina se desarrolla retóricamente des de Maximiano, poeta del siglo VI, a Tomás Lodge y Joaquín Du Bellay. En es ta misma línea, los comentaristas del <u>Cantar de los Cantares</u> durante los siglos XII y XIII, tanto en latín como en las lenguas vulgares, no se conforman con hacer referencias a la belleza del conjunto; hablan explícitamente de la frente, las mejillas, los labios, el cuello, el pecho, los brazos, las piernas, etc. Cada miembro tiene su belleza como <u>res</u>, y su sentido místico, como <u>signum</u>, del mundo espiritual. (...) La poesía obedece a las reglas del elogio, y en el elogio hay que conservar la lógica. La naturaleza, dice Bernardo Silvestre, forma el embrión empezando por la cabe za y terminando por los pies; el poeta, que imita a la naturaleza, describe al hombre en el mismo orden." (41). El problema no es pues la originalidad de la descripción de la amada —Cassandre—, fuertemente sometida a

las reglas que ha establecido la <u>norma</u> del "género", la "figura", sino el de combinar splendide, es decir, plásticamente, estos clichés.

La lexia /2/ enlaza la visio con la siguiente ocurrencia: la he rida de Amor que provoca el nacimiento de la pasión. Dos significaciones fundamentales aporta este segmento: su carácter expansivo respecto de la lexia /1/, apoyando la relevancia de la vista como inicio del Amor y la in troducción de una nueva isotopía: la de la guerra, del combate-asalto, fi jada en "logis-victorieux-blessé-fleche". Se introducen (¿inconscientemen te?) otros dos clichés retóricos: la visión del comienzo del Amor como la del comienzo de una conquista —logis— en la que el poeta es el conquistado al tiempo que conquistador, y el tema de la "herida de amor", uno de los claramente obsesivos en la Historia. Desde Ovidio, el Amor hiere a la vista como un dardo: "(Chez Paul le Silentiaire) l'amant se plaint de ses yeux, il souffre d'avoir regardé de trop la beauté qui les a baignés de larmes. Macedonius prie le soleil de ralentir sa course pour pouvoir contempler plus longtemps sa belle. Agathon le scolastique pleure toute nuit; l'absence de sa belle est une nuit très obscure, sa présence est une lumière." (42). La imagen de la flecha que hiere la vista del amante propicia su inmediata asociación con la luz, y por antonomasia la luz del Sal que hiere la vista con sus rayos. Ello desencadena toda una serie de rela ciones amada-Sol-luz que, sexualmente, parecen poco afortunadas -el Sol es fácilmente asimilable a un elemento masculino, pero no femenino-, pero que son justificables desde la óptica de la creación de todo un complejo de Gorgona, en que la amada "mata" --no sólo petrifica-- con su mirada , como queda plasmado en el Soneto LXXVII, más arriba.

# 2.3. La obsesión del cambio.

La lexia /3/ cambia de tono respecto de las anteriores. Incluso tipográficamente, ello está indicado por la abundancia de signos de puntuación en ésta y la lexia /4/. La lexia /3/ constituye una larga enumeratio de los elementos que encontrarán su significación en la lexia /4/, en la que, como para la descripción femenina de /1/, parece que la acumulación favorece la verosimilitud, dentro de una concepción claramente manierista. Todos estos elementos, que connotan directamente la palabre corazón—sang, veine— introducen el motivo "acuático"y designan a la lexia /4/, que comporta en su interior el epicentro-eje del poema: "Je suis ravy" El pensamiento íntimo, "cordial", obsesivo en la dama, provoca una observación introspectiva que, por la cercanía —aupres— motiva una metamorfosis del poeta, la Vida Renovada, el comienzo de la Perfección. Ello está de nuevo reforzado por la presencia del elemento mitológico, de manera que si con la visio se puede apelar a un cierto complejo de Gorgona, aquí se velú

12

cula una proto-red asociativa "change(ment)-cieux-Dieux" compilada dentro de la imagen de la ascensión, es decir, un complejo de Ganímedes, imagen profunda que unifica todo este sentimiento de modificación interior del amante hacia la perfección —y por ello, culturalmente hacia lo alto—. La imagen del extasis, clásica en la expresión de esta metamorfosis — je suis ravy—, encuadra al poeta dentro de la tradición retórica que postula el ennoblecimiento por el Amor. La lexia /5/ abunda en la isotopía del viaje a lo alto, a través de "conduit" y "aupres", preparando al mismo rit mo la siguiente, pues si el amante se siente conducido a lo alto —los Go ses—, cuando es conducido cerca de la dama, hay que suponer la esociación dama—dioses, tan recurrente en el tema del Amor. La Dama, obedeciendo a otro cliché, es equiperada en la lexia /5/, quizá inconscientemente, a la diosa. Se prepara así el nacimiento de la pasión. El complejo de Ganíme—des es aquí la expresión de la cogitatio immoderata que, como figura codi ficada, precisa la explosión hacia arriba, la ascensión.

# 2.4. La fuerza del obstáculo.

El nacimiento del deseo ferviente va unido, como se ha visto, a la presencia de las dos categorías de Ayudante y Oponente, concretado este en el <u>obstáculo</u>. En el soneto de Ronsard el obstáculo hacessu aparición er la lexia /6/, con la interrogación que indica un deseo irrealizable. Dos presupuestos se reunen en esta lexia: el ennoblecimiento es llevado poruna parte a su grado más alto -el poeta y la dama serían miembros de la realeza—, con lo cual se cumple el presupuesto de la nobleza para el éxito en la conquista de la Dama-Reina-Diosa; por otra parte, la realeza pre supone la escala más alta de la pirámide social (retoma del tema de la as censión); su cúspide, se sabe, era admirada ¿y querida? por Ronsard. La po sesión de esta realeza beneficiaría, en el caso concreto del texto, a los amantes con la ausencia total del obstâculo. En consecuencia, êste se define negativamente: es obstáculo para el poeta su no-posesión de Nobleza; la inaccesibilidad de los "trouvères" —de la que Ronsard no puede liberarse con facilidad-, el rango superior de la amada -real o no- funcionan en el texto como Oponente. La Nobleza se desdobla pues en la lexia/6/ en dos: la reminiscencia anterior —lexias /4/ y /5/— de una nobleza per feccionante, ascendente, y la ausencia de la Nobleza en la realidad como freno para esa conquista. La prueba de resistencia se da en la lexia /7/, en la que se choca, se desciende del extasis, existe la caida, tras el peligroso sueño. La ausencia de un Ayudante del poeta le coloca en la heterodoxia, que tampoco importa si es fingida o no por la modestia de "honnête homme" del autor, en la imposibilidad de una passio satisfecha y de la unión buscada. Esta, llegado el poeta casi a su culminación, topa con el obstâculo y se desploma. Siendo un Amor que partfa con la ausencia de un

axioma esencial: el amante cortés ha de ser noble, su verificación es socialmente imposible, por cuanto no-Noble significa villano, y el amante debe retirarse —il faut que je m'absente— y desistir del servicio que le permitiría llegar a la Unión, a la posesión. Está de nuevo presente, de modo tácito, la mitología: el amante se ve sumido en un complejo de Tántalo (43), que Ronsard reitera en el soneto LVI de estos Amours, en el que se precipita al mismo final:

Que suis—je las! moy chétif amoureux, Pour trop sentir, qu'un Sisyphe ou Tantale?

El Amor no ortodoxo, no concorde con el código "cortés" es inviable y bien pronto condenado a la no-satisfacción. Se cierra el ciclo con el motivo de la inaccesibilidad de la amada, predilecta en los "trouvères", y realizada aquí por el desfase "Nobleza vs no-Nobleza". En cualquier caso, el poeta se ve golpeado por el mal que intuía al principio, la amenaza de Gorgona presente en la lexia /8/, que reproduce /4/, degradada como corresponde a su apartamiento de la norma cortés, y que reenvía al principio del proceso, pero no ya como "mal apetecible", sino como verdadero problema: petrificación-negación total del Amor para el poeta, al ca recer de una de las normas exigidas por el código.

# 2.5. Conclusión. El tema de la Juventud.

El soneto conforma pues toda su lectura alrededor de la negación del Amor por carencia —social— del amante. Se asiste a la descripción de un proceso amoroso perfectamente encauzado dentro de las reglas retóricas que condicionan su dinâmica, hasta el momento en que el descubrimiento de un fallo del sistema —carencia de Nobleza—, impide toda solución de tipo "final feliz", degradando al "héroe" y haciéndole volver al primitivo estado (no enamorado = piedra). Como otros muchos de entre los Sonetos de los Amours de 1552, se trta aquí de la expresión del Amor negado.

Ronsard se muestra inmerso dentro del proceso retórico-amoroso que él ha heredado, como los demás poetas de la <u>Pleïade</u>, de una tradición más antigua que la de la Edad Media. El código al que obedecen fielmente, en cuanto sistema de reglas, sus poemas es un código cerrado —como el so neto mismo— y no permite otra realización. Desde esta perspectiva es posible incluso aportar alguna luz, como se apuntaba en 1.4., a parte de la producción ronsardiana, especialmente la lírico-amorosa posterior, como por ejemplo los sonetos dedicados a Hélène de Surgères. En ellos se verifican dos de los procesos estudiados: por una parte el giro ascético que da la obra, desde una concepción lúdica del Amor —el uso lúdico del diminutivo es clarísimo en los <u>Amours de Cassandre</u>, cf. "tétin", "hanchette",

"grassette" ... hasta el pensamiento obsesionante que en aquellos se evi dencia sobre la inmortalidad y la "vida tras la vida", disfrazados tras las vehementes exhortaciones al "goce del presente":

Cueillez dés aujourdhuy les roses de la vie (H. XLIII)
Quand on perd son avril, en octobre on se plaint.
(H. XLV)

En estos últimos no es ya el Amor lo que se canta, sino la obse sión por la vida futura. El giro lúdico—ascético se efectúa con bastante nitidez en Ronsard. Por otra parte, no es la Vejez la que impide al poeta la continuación de sus escritos amorosos y el nacimiento de la poesía de corte, sino la regla retórica del amante = Joven la que le descalifica. Un no—Joven no puede cantar al Amor porque el código que se ha ido sedi—mentando en la Historia niega en sus esquemas tal posibilidad. No es tanto la problemática personal de Ronsard frente al devenir de su obra, sino la progresiva adecuación a las reglas poéticas de la Retórica amorosa, lo que posiblemente motiva este cambio temático en la producción ronsardiana En un estudio sobre ésta habrá que tener en consideración la poderosa influencia de la "gramática amorosa" que obliga a los participantes en ella a una ortodoxia absoluta. El proceso del Amor en Ronsard es un proceso más antiguo aún que medieval, ni mucho menos contemporáneo, y cada vez más vaciado de sentido, más preciosista.

# Notas.

- (1) Prologo a IBN HAZM: El Collar de la paloma. Tratado sobre el Amor y Amantes. Trad. esp. de Emilio García Gómez. Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1967 (2ª ed.); p. 21.
- (2) Cf. por ejemplo la desaparición total, a efectos de léxico amoroso, del término provenzal "drutz", luego traspasado al Norte. "Dru" se ha conservado sólo con el significado de "espeso", "tupido", para el len guaje botánico, en un curioso deslizamiento semántico, no sin interés, hacia el reino vegetal. Sirva esto de muestra del "sinteticismo" del Amor en nuestra cultura.
- (3) Ortega, loc. cit.; p. 21.
- (4) Vid. PLATON: <u>Diálogos</u>. Madrid, Espasa—Calpe, 1969 (15ª ed.); pp. 94—5. Aunque cito latinizando el título griego, como es costumbre, me he vis to obligado a trabajar la traducción castellana, a la cual remito para ulteriores referencias.
- (5) Por oposición a drama. Adopto aquí la formulación de Tzvetan Todorov, que es imposible abordar en detalle, en "Les catégories du récit littéraire", in Communications, 8, Paris, Le Seuil, 1966; pp. 125-152;

- p. 144. Se trata, en lo fundamental, de la misma oposición que traza Benveniste en los <u>Problèmes de linguistique générale</u>, Paris, Gallimard, 1966 (ed. 1976); pp. 238 ss., operando con los términos <u>histoire</u> y <u>discours</u>.
- (6) La teoría de la comunicación y las funciones del lenguaje, ampliamente conocidas, se encontrarán JAKOBSON, Roman: Essais de linguistique générale, Paris, Minuit, 1953.
- (7) Este aspecto casi epistemológico ha de ser genuinamente helénico, ya que no aparece anteriormente. El <u>Cantar de los Cantares</u>, por ejemplo, presenta también el estilo directo y el diálogo, pero el Amor es aún instintivo, no penetrado por la Razón.
- (8) Y no Ars Amandi, como se ha vulgarizado. El título está colocado por Ovidio con la intención de establecer una comparación paródica entre su libro y otros tratados más científicos y serios, como las Ars Oratoria o Ars Grammatica. A este respecto dice Cartault en La poésie la tine, p. 116 (cit. por H. Bornecque en OVIDE: L'art d'aimer. Paris, Les Belles Lettres, 1960, p. VI): "C'est le terme dont on désignait les traités techniques, par exemple de grammaire ou de rhétorique; il était spirituel de l'appliquer à une matière qui n'en comportait pas la séchéresse et la rigueur."
- (9) OVIDIO, op. cit. Liber I, vv. 1-2. Utilizo la misma edición para las siguientes citas.
- (10) Vid. TODOROV, T.: Qu'est-ce que le structuralisme? 2. Poêtique. Paris Le Seuil, 1973; pp. 64-67.
- (11) IBN HAZM, op. cit.; pp. 91-92. Para las siguientes citas también utilizo esta edición.
- (12) No han de ser rechazadas en este terreno, a priori, las influencias —nuevamente— de las religiones monoteistas, que pudieron acentuar las tendencias latentes. De cualquier modo, la interacción entre religión y Amor es constante, y el traspaso de léxico y conceptos (cf. la mariología) ya casi resulta tôpico.
- (13) En tanto que rito iniciador, pone en relación directa con el <u>mito cos</u> <u>mogónico</u>, analizado por Mircea ELIADE: <u>Mito y realidad</u>. Madrid, Guadarrama, 1973 (2ª ed.); pp. 35-53 et passim.
- (14) La cuestión de la norma ha tomado una importancia enorme en estilística, a partir de la obra de Leo Spitzer y de Jean Cohen (sp. Structu re du langage poétique, Paris, Flammarion, 1966). Para una exposición global del problema, vid. BARUCCO, P.: Eléments de stylistique. Paris, Roudil, 1972, e YLLERA, Alicia: Estilística, poética y semiótica literaria. Madrid, Alianza, 1974.
- (15) ANDRE LE CHAPELAIN: <u>Traité de l'amour courtois</u>. Ed. de Claude Buridant. Paris, Klincksieck, 1974; p. 45. Me he visto obligado a traba-

jar, de nuevo, con la traducción francesa ante la imposibilidad de encontrar una edición del original latino. Para todas las citas, remito a la misma.

- (16) Traduzco el concepto "discours rapporté", de Todorov: <u>Poétique</u>, op. cit. p. 51.
- (17) LEON HEBREU: <u>Dialogues d'amour</u>. Translated by Pontus de Tyard. Lyon, 1551. Edited by T. Anthony Perry. Chapel Hill, University of Carolina Press, 1974.
- (18) Ibid. p. 33. Cito en adelante según esta edición.
- (19) Vid. LAFITTE-HOUSAT, J.: <u>Troubadours et Cours d'Amour</u>. Paris, P.U.F. 1971; cap. 2.
- (20) Vid. Platôn, op. cit., p. 102. El texto aparece así en el texto seguido. La traducción, de Luis Roig de Lluis, ha sido evidentemente res petuosa del latín.
- (21) La exposición por articulaciones sémicas binarias se encontrará cuidadosamente expuesta en GREIMAS, A.J.: Sémantique structurale. Paris, Gallimard, 1966. No hago aquí sino recoger y formular de modo personal su terminología; aunque el presente trabajo no parte del método que ofrece la semántica estructural, una elaboración de este tipo sería sumamente rica y, en mi opinión, perfectamente posible.
- (22) La otra es el <u>Kitab al-zahra</u> (Libro de la Flor), de Ibn Dawud, un tre tado de "amor casto" veteado por la ideología <u>safihi</u>. El <u>Collar</u> es , sin duda, una pieza clave en la evolución de la literatura sobre el Amor. No puedo aquí entrar en la polémica, interesantísima por lo demás, de la "tesis árabe" comparatista, como la llama García Gómez en su somera pero didáctica Introducción al <u>Collar</u>. A este respecto, cf. NYKL, A. R.: <u>Hispano-Arabic Poetry</u>, and its relations with the <u>Old-Pravençal Troubadours</u>. Baltimore, J. H. Furst Cº, 1946 (Reprint 1970), es pecialmente el cap. VII, análisis de los aspectos métrico y musical, aunque sin olvidar el temático; GIFFIN, L. A.: <u>The theory of profane love among the arabs</u>, New York, NYUP, 1971.
- (23) El motivo de la piedra imán será abundante en la literatura amorosa, sobre todo medieval —lapidarios—. A título de ejemplo, recojo un casc perteneciente a Enéas, novela anónima del siglo XII francés, donde la fortaleza de Dido —que es tanto como decir en la época la fortaleza de Amor— está empedrada de magnetita, donde quedan atraidos los caballeros que a ella se acercan con ánimo conquistador, y que no es sino una bella metáfora indicadora del poder amoroso de Dido: "Tot environ ot fait trois rans / de mangnetes par molt grant sens / d'une pierre qui molt est dure; / la mangnete est de tel nature, / ja nus hom n'i venist / que la pierre a soi nel traisist." (Enéas. Roman du XIIe. siè cle. Ed. Salverda de Grave. Paris, Champion, 1973 (CFMA); T. I, vv 433

438.

(24) La fecha de composición del <u>Arte</u> no parece todavía segura. La edición utilizada, de Buridant, da como periodo probable el situado entre 1185-1187 (vid. Chapelain, op. cit. p. 11).

(25) La definición de estos dos conceptos procede del análisis por función nes de Propp (Morfología del cuento, Caracas, Fundamentos, 1971), pero su formulación moderna podrá seguirse en Greimas, op. cit. (nota 21), pp. 178—179.

(26) Dentro de la Nobleza, eje extenso, hay que entender tres aspectos fur damentales: la <u>Elocuencia</u>, la <u>Elegancia</u> y la <u>Amabilidad</u>, tanto de semblante como de carácter.

(27) Vid. BACHELAPD, Gaston: <u>L'eau et les rêves</u>, Paris, José Corti, 1942, especialmente el capítulo dedicado a las aguas ligeras.

- (28) Como queda apuntado en la nota 21, es posible una elaboración desde el punto de vista semántico propuesto por Greimas de estos conceptos. Los "triubadours" formarían en este caso uno de los brazos, en tanto que los "trouvères ocuparían el opuesto, pues sus concepciones son, er más de un caso, dicotómicas. Así, por ejemplo, debería establecerse una articulación "Accesibilidad vs Inaccesibilidad" que opondría aquellos a éstos, etc.
- (29) OVIDE: Remedia Amoris. Texte établi et traduit par Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1930.
- (30) Medicamina faciei feminae, contenido en el volúmen citado en la nota anterior.
- (31) 'Udri, en árabe "virgen". Se trata de la leyenda de la tribu de los Banu 'Udra, que "literalmente significa "Hijos de la Virginidad", crea da por los retóricos orientales, concretado en poetas como 'Urwz, Kuttayir, Machnūn, y sobre todo Ŷamīl, gentes que morían de amor. héroes de idealismo refinado y practicantes de una ambigua castidad, cuyo nor te erótico era una mórbida perpetuación del deseo." (vid. Intr. al Collar, p. 65). Como se aprecia, ni el "amor de lonh" de Rudel, ni Dante o sus contemporáneos del Dolce stil nuovo, de amadas inaccesibles, son excesivamente originales.

(32) Ibid. pp. 189 y 285.

(33) JEANROY, A.: La poésie lyrique des troubadours, Paris, 1934.

(34) Propiamente, una estructura, en el sentido de HJELMSLEV, L.: Prolegó

menos a una teoría del lenguaje. Madrid, Gredos, 1971.

(35) Vid. DUCROT, O.: Dire et ne pas dire Paris, Hermann, 1972, sobre la presuposición, y sobre todo AUSTIN, J. L.: Quand dire c'est faire, (or ingl. How to do things with words, Oxford, 1962), Paris, Seuil, 1970. Los enunciados performativos ya los apuntaba Benveniste, op.cit.pp. 267—286.

(36) El subrayado es mío.

(37) Vid. DE BRUYNE, E.: <u>Historia de la Estética</u>. T. II: <u>La Antigüedad cristiana</u>. <u>La Edad Media</u>. Madrid, B.A.C. 1963; p. 533.

(38) Vid. BARTHES, R.: <u>S / Z.</u> Paris, Le Seuil, 1970. Existe una aplicación de este concepto, por el propio autor, en "Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe", in CHABROL, Cl. (éd): <u>Sémiotique narrative et textuel</u> <u>le.</u> Paris, Larousse, 1973.

(39) RONSARD, Pierre de: <u>Oeuvres complètes</u>. T. I. La edición es de Gustave COHEN, con todas las particularides que este crítico plantea. Paris

Gallimard, 1950 (col. Pleïade); pp. 3-110.

(40) El termino procede de nuevo de Greimas, op. cit. cap. 6; pp. 69 ss.

(41) De Bruyne, op. cit. pp. 585-6.

(42) Vid. LECERCLE, J.L.: <u>L'amour, de l'idéal au réel</u>. Paris, Bordas, 1971.

(43) Vid. DEMERSON, G.: La mythologie classique dans l'œuvre de la Pleiade. Genève, Droz, 1972 (Travaux d'Humanisme et Renaissance). La mitologia puede ser un vehículo altamente significante, y no un mero accidente cultural o ambiental, como tiende a ser considerada para la lírica renacentista e incluso posterior. Un estudio de la mitologia y su función en la obra de la Pleiade parece imprescindible en tal sentido, y llevaría sin duda a conclusiones mucho más sabrosas que las que la encasillan como un accesorio expresivo.

Una Estilística: El texto como paráfrasis.

# (Aplicación a un texto de Marcel Jouhandeau)

MICHEL BERNIER

"Le style dans la mesure où il se fait remarquer met en défiance".

Marcel Jouhandeau

En las revistas actuales de linguística, al considerarse la estilística, se niega su existencia como ciencia; basta recordar el número 3 de Langue Française (1) para darse cuenta de la dificultad de su definición, hecho debido tanto a una práctica que, en su variedad, incluye formas contradictorias (2) como a una aplicacion que siempre vuelve al comentario de texto tradicional. La estilística aparece múltiple, no unicamente en un análisis diacránico de su formación, sino también en el aspecto sincránico que presenta hoy en día. Ante este panorama es necesario tomar postura; sin embargo, el mero hecho de proponer un estudio de estilística es ya creer en la existencia de tal ciencia y, sobre todo, pensar que ninguna otra ciencia ha cubierto el dominio particular que se atribuye la estilística.

Efectivamente: ni la Poética ni la Semiótica literaria reemplazan a la estilística. Si entendemos por poética un estudio formal del texto literario que intenta revelar estructuras narrativas propias de un tipo de discurso, la estilística se centraría en el empleo de la lengua del texto considerado como paráfrasis. A primera vista, poética y estilística podrían aparecer como complementarias, una revelando las bases estructurales de la narración y la otra sus cambios superficiales; pero es una ilusión sobre la cual volveremos. En cuanto a la semiótica literaria, muchas veces confundida <sup>C</sup>on la poética , sus fines consistirían en definir el,o los, sistema(s) significante(s) del arte dentro de la obra literaria y a-

malizar su funcionamiento. En la realidad las diferencias entre estas tres ciencias no se podrían formular de esta forma, visto que corresponden más a la pertenencia o no a una escuela. La estilística, que tiene más antiguedad que las otras dos ciencias, sucedió a la retórica, pero conservó, y conserva aún, en ciertas tendencias, presupuestos idealistas (3); por lo tanto, poetica y semiotica parecieron reemplazarla con otros enfoques filosóficos. Sin embargo, la poética que sigue más a Jakobson, y la semiótica que se elabora a partir de los trabajos de Hjelmslev y de Greimas proponen resultados fácilmente asimilables a los positivistas, es decir, definitivos, acumulables, complementarios, olvidándose de que toda ciencia se inscribe en la historia y por tal motivo conoce los limites de su época. Nuestra estilística, al intentar evitar el positivismo, no puede complementarse con una poética o una semiótica con presupuestos filosóficos opuestos; al tener sus fines propios nuestra ciencia se basta a sí misma.

La estilística, por otra parte, depende estrechamente de dos ca mpos: la literatura, que le sirve de materia prima, y la lingüística, que le ofrece los instrumentos para adentrarse en la obra, y hasta el método. Tal es la definición que aceptan los diferentes colaboradores de <u>Langue Française</u>: "descripción lingüística de un texto literario". Provisionalmente, esta definición nos servirá de punto de partida antes de definir lo que entendemos por estilística, dado que hoy en día corresponde a una tendencia bastante generalizada. Necesitamos tener una concepción de la literatura y de la lingüística que no entre en contradicción con la de nuestra ciencia. Por lo tanto, al analizar los problemas que nacen del en cuentro de la estilística con la literatura y con la lingüística, se esclarecerá nuestra concepción común a estos tres campos.

# A- Relación estilística-literatura

Empezemos por analizar esta relación, puesto que es la primera en manifestarse históricamente. La historia de la literatura — que ignoró hasta nuestros días la sociología literaria — no bastaba para explicar la inclusión de un texto en la literatura o su rechazo fuera de este campo. Se pensó que el texto literario poseía su justificación dentro de sí mismo por sus cualidades. La retórica, al precisar cuantos tropos había en un texto, revelaba la técnica de un autor, el aspecto cuantitativo, pero no el aspecto cualitativo. Durante el siglo XIX, una critica, primer embrión de la estilística, intenta justificar el valor de la literatura según dos vías: la primera consiste en insistir sobre la originalidad del

texto dentro de una historia de la cultura; la otra, idealista, busca el autor detrás del texto, porque el autor, considerado como individuo genial, ha tenido que dejar huellas de su genio dentro de su estilo. Así, la estilística se vió atribuida el papel que no podía asumir la historia de la literatura: buscar la especificidad del texto literario. Con el criterio de la especificidad en mano todo iba a ser simplificado, pero la ilusión se va disipando puesto que la especificidad no aparece, a pesar de las investigaciones realizadas(4). Por lo tanto, nuestro análisis estilís tico no pretenderá poner de relieve una supuesta especificidad del texto literario.

Las conclusiones de un artículo de Jean Mourot subrayan lúcidamente las paradojas de un método con presupuestos idealistas:

"Une stylistique de l'individuel, tributaire du jugement de valeurs préalables, qu'elle ne fait ensuite, quoi qu'on dise, que motiver, retrouvant à l'arrivée ce qu'elle a admis au départ, affectant de chercher ce qu'elle a déjà trouvé, serait-elle un cercle vicieux? Et l'on pourrait se demander si la véritable approche scientifique de la littérature ne serait pas une fois assurés tous les préalables historiques et philosophiques, une étude de la constition des valeurs littéraires, qui ressortirait à la psychologie so ciale."(5)

Estas reflexiones permiten desmitificar el texto "literario", si no conducen a una estilística viable. Una estilística que quiere exoli car el acto de creación conduce al investigador a intentar suplantar al autor en el mismo estado en que se encontraba escribiendo la obra, lo que resulta imposible o pura fantasía. En vez de situarnos en la pretendida objetividad, buscando al autor, nos situaremos en la "subjetividad"; es decir, del lado del lector y de sus reacciones ante el texto, por ser más fácilmente comprobable. De esta manera, nuestra lectura no puede ser más que contemporánea, a pesar de la fecha de composición del texto. Nos alejamos de la poética y de la semiótica literaria que, en terminos generales, consideran el texto como una totalidad, como un mundo cerrado, puesto que introducimos una variable: la lectura, función de los diferentes lectores. La lectura nunca va a coincidir con el texto: hay un condiciona miento del lector que no corresponde al condicionamiento del autor. Volveremos sobre este aspecto, pero ya hemos introducido un problema muy debatido en estilística: el desvío.

La noción de desvío aparece como muy delicada y es, hoy en día,

muy combatida por los propios especialistas al no poder precisarla en sus estudios. El desvío se establece cuando una especificidad se enfrenta a una normalidad. Pero¿cuál es la norma?, ¿ el nivel neutro?. Y¿ donde se sitúa?, ¿ en la lengua?. ¿ Cuáles son las frecuencias consideradas como normales, y cuáles pueden aparecer como anormales? Sin embargo, toda la enseñanza conduce al estudiante a sentir un desvío entre un texto no considerado como literatura y otro literario.

La impresión de un desvío trato de materializarse en los resultados de la estilometría(6), que se propone reducir el texto a un gráfico en función del empleo de categorías gramaticales y lexicas; pero las no rmas escogidas para establecer la comparación de los diferentes gráficos resultan aleatorias. La pertinencia de la noción de desvío conoce sus limitaciones(7); el único dominio en el que podemos aplicarla de forma interesante corresponde a una perspectiva pedagógica de la utilización del texto literario, pero conlleva el peligro de acostumbrar al alumno a buscar siempre un desvío(8) y no nos conduce a un estudio estilístico.

La solución propuesta por Riffaterre, al incluir la norma dentro del contexto, posee el mérito de "relativizar" los defectos del desvío. Pero no nos satisface, a pesar de todo, el hecho de considerar el desvío como inmanente al texto. Somos nosotros, los lectores, quienes nos hemos acostumbrado a leer el texto literario como algo diferente. Nuestra enseñanza nos ha condicionado a pensar el desvío como una evidencia. Tene mos la impresión subjetiva de una <u>diferencia</u>:

"C'est par le biais de l'enseignement du français que les sujets parlant le français peuvent émettre des ju gements, avoir une idée, même vague du style."(9)

Si estamos condenados a ver el texto literario como un desvío frente a una norma supuesta, evitaremos la evidencia criticable al abordar el problema de otra forma. Al empezar a tratar del desvío, nos referíamos a otra noción que podemos distinguir ahora de éste.

Entre el momento de la escritura del texto y nuestra lectura no se establece un desvío, sino una deformación cultural que no cambia el texto, pero sí la lectura. Nuestra lectura, diferente, no se opondría a una norma fija, pero sí a otra lectura, es decir, a otra variable. Esta variabilidad de la lectura tiene su explicación en razones socio-cultura-les, pero sus fundamentos en el texto se deben a la ambigüedad del lenguaje. En efecto: lo escrito, lo que no cambia, está constituido por los significantes. El significado nunca está representado. El signo es la aso ciación de un significante con un significado, asociación que la sociedad

acepta al emplear el signo; pero las variaciones de la sociedad tienen repercusionessobre el signo, o mejor dicho, sobre la lengua; la validez de la lengua sigue vigente gracias al elemento flexible que existe en ella y que es el significado de cada signo. La ambigüedad de un lenguaje po ético, por ejemplo, no scaba nunca en la "no-significación" — así pasa con los textos Dadaístas y Surrealistas —.La continuacion del texto resuelve la ambigüedad . Por ello podemos hablar de paráfrasis, en el sentido que da a esta palabra Sumpf:

" Nous désignerons par <u>paraphrase</u> toute sémantique faible, c'est à dire où n'entre pas la considération des objets."(10)

Nuestra integración en un sistema socio-cultural nos permite dar una significación individualizada a un conjunto de frases. Hacemos nuestra la ambigüedad del lenguaje; sin la paráfrasis, el texto no presentaría ambigüedades sino errores.

Al apropiarnos un texto, repliviendo la ambigedad fundamental del lenguaje, al dar esta significación individualizada, estamos atribuyendo un estilo al texto, estilo que lo debe todo al sistema socio-cultural en el cual vivimos, en el cual hemos estudiado. El estilo corresponde a la conciencia del lector, a su percepción del texto literario en función de su educación y de su medio ambiente. La crítica tradicional atribuye al autor la individualidad de estilo gracias a la noción de genio; aquí el lector supone descubrirla por la lectura condicionada que hace del texto.

La relación entre estilística y literatura nos conduce a encontrar la sociología. Nos queda por analizar la otra relación que hemos considerado como muy generalizada hoy en día dentro del campo de la estilística: se trata de su lazo con la lingüística.

# B - Relacion estilística-lingüística.

No hemos podido dejar de referirnos en la primera parte, a la lingüística al estudiar las nociones de ambigüedad y de paráfrasis. A partir de los trabajos de Bally, la estilística se desarrolló, bien sea en el campo de la lengua, bien sea en el del habla. Una tercera tendencia volvió al texto literario, pero no con criterios unitarios sino en función de las escuelas lingüísticas.

La lingüística de la lengua o del habla se interesa indirecta-

mente por el texto: no es la significación total del texto lo que se busca, sino la explicación de un elemento. La retórica aplicada al texto per mite sacar conclusiones pero sólo en el dominio particular estudiado.

Jakobson, con su teoría de la comunicación, introducía la función poética del lenguaje, y se dedicaba a estudiarla. Hjelmslev, con el lenguaje de connotación, proponía un estudio ambicioso aplicable a la literatura; la particularidad de este lenguaje es que su significante se compone del significante y del significado del lenguaje denotativo de acuerdo con el esquema siguiente:

2º grado: lengu	aje connotativo	significante	significado
1º grado: lengu	aje denotativo	significante/significado	

Y nos explica:

"Il semble donc légitime de considérer l'ensemble des connotateurs comme un contenu dont les langages de dé notation sont l'expression, et de désigner le tout formé par ce contenu et cette expression du nom de langage de connotation".(11)

Tenemos que precisar que el lenguaje de connotación no es el sentido connotativo de las palabras, en el pensamiento de Hjelmslev, sino un conjunto organizado.

Greimas, que volvió a utilizar la connotación y a sistematizar su empleo, considera cuatro niveles distintos en el lenguaje connotativo:

- a partir de la forma lingüística:
  - + en el nivel de la expresión (o fonológico)
  - + en el nivel del contenido (o gramatical)
- a partir de la substancia no lingüística:
  - + en el nivel de la expresión (o sentido fonético)
  - + en el nivel del contenido (o sentido semántico) (12)

Esta sintesis totalizante conduce a una descripción del significado del texto que se quiere "objetiva". Pero, como en el caso de Bally y de su estudio del lenguaje afectivo, atribuir un valor determinado a todos los elementos lingüísticos de un texto es olvidar, o no considerar, que el lugar común corresponde a una frase o expresión que perdió su valor semántico. Es decir que no hay valor definitivo en un campo tan indescriptible como él del significado. A la vez que Hjelmslev y Greimas intentan apresar en sus redes el lenguaje connotativo, complican enormemente la definición del lenguaje denotativo; en efecto,; dónde está el len-

guaje denotativo puro? Teóricamente interesante esta sistematización del sentido conduce a unas posiciones inconfortables porque vuelve a introducir , de forma indirecta — y diferente del caso de la estilística, una noción de desvío. Además, ¿ cómo describir el lenguaje con el mismo instrumento, es decir el lenguaje mismo? A pesar de llamarlo metalenguaje conserva también toda la ambigüedad del signo utilizado.

Roland Barthes simplifica el problema diciendo:

"Si nous acceptons de relire le texte (...) c'est en fait et toujours pour un profit ludique; c'est pour multiplier le signifiant, non pour atteindre quelque dernier signifié".(13)

Olvida que el signo va siempre compuesto de un significado y de un significante; pero pone de manifiesto la fragilidad, la inseguridad del signo y su posible evolución por su lado indescriptible: su significado.

Finalmente una lectura connotativa del texto literario vuelve a reconocer que entre cada lectura se establece una deformación cultural. Desbordamos el campo lingüístico propiamente dicho; el lenguaje connotativo corresponde al campo sociológico. Su formación y su deformación van a la par que las transformaciones de la sociedad, de su sistema de enseñanza, de las relaciones en el seno de la familia, del pueblo, de los deberes y responsabilidades que se asigna al ser humano que vive en tal comunidad. Se puede llegar a descubrir arquetipos, estructuras fundamentales, que siguen siendo utilizados por nuestra civilización; pero lo más importante a nuestro parecer, no es la estructura en sí, sino su significación, y ella sí que varía como el mundo imaginario de una cultura; sus variaciones significativas se explican una vez más con argumentos sociológicos:

"Toutes perception est une reconstruction, c'est à dire un acte où le physiologique lui-même est marqué par le sociologique", precisa Louis Porcher, al contestar a un viejo debate filosofico: "Il n'y a pas de nature avant la culture et indépendante d'elle."

Al no existir percepción fuera de lo cultural, nos parece peligroso olvidar o desdeñar las aportaciones de la sociología en el momento de construir cualquier teoría lingüística, bien sea una semántica, o una semiótica, y considerarlas como teorias matemáticas. En la base de tales posiciones vuelven a manifestarse los presupuestos filosoficos no analizados o aceptados como evidencias indiscutibles.

Por lo tanto nuestra lectura, por el mero hecho de depender de un conjunto de elementos sociológicos, tiene por fuerza que introducir la noción de <u>variante</u>; no podemos escapar a este principio.

En estas condiciones no podemos rechazar la <u>referencia</u> — lo que tienen como propósito todos los autores de articulos de la revista <u>Langue Française</u> ya citada(15). El análisis del texto en sí utiliza como base la noción de <u>cerrazón</u> de la obra. Esta concepción, que puede utilizar los postulados siguientes, plantea varios problemas al pretender evitar otros:

Primer postulado: "Le texte littéraire est un objet linguistique".

Segundo postulado: " Dans la classe des objets linguistiques le texte littéraire constitue une sous-classe particulière, caractérisée par un certain nombre de traits distinctifs".

Los sub-postulados de este segundo corresponden a los rasgos distintivos del texto literario:

- a) "Le texte littéraire est clos", es decir sin relación con el exterior y estructuralmente acabado;
- b) por lo tanto" Le texte littéraire n'a pas de référent".
- c) "Le texte littéraire est doublement soumis aux structures linguistiques", como manifestación de una lengua materna, y como constitutivo de un lenguaje.
- d) "Le texte est une productivité" termino equivalente aquí al de creatividad (16).

Al decidir la cerrazón del texto se pretende evitar la "subjectividad" de la crítica tradicional, escapar a la estilística basada en la noción de desvío. Pero al rechazar el <u>referente</u>, ¿cómo hablar entonces de parodia, de pastiche, de reproducción? El referente da su valor al nue vo empleo del mismo elemento en otro texto: la ironía, la crítica, surgirán con el reconocimiento del texto referido. La noción de intertextualidad como la de "mise en abyme" utilizan la concepción del referente en un contexto amplio(intertextualidad), o inmediato("mise en abyme")(17). La cerrazón del texto ha sido criticado seriamente por Pierre Macherey(18)

Y Pierre Kuentz por su lado no se muestra más benévolo:

"Cette cloture que l'on croit "trouver" dans le texte n'est que la projection sur le texte des opérations de base du <u>close reading</u>. Une pratique purement méthodologique est constamment guettée par une démarche tautologique: on prend pour un donné ce qu'on s'était donné sans savoir qu'on se le donnait". (19)

La estructura que se pretende descubrir, pertenece a nuestra propia lectura; traduce nuestra organización del significado del texto:

"Si le texte, comme on le répète aujourd'hui est subversif, c'est bien parce qu'il est attestation du vide et non îlot de cohérence, de plénitude rassurante et nourrissante; il est ruine, au sens actif qu'a le mot en latin effondrement central, ébranlement fondamental."(20)

Delante de estas estructuras vacías, atribuir al texto una cerrazón es tomar nuestros deseos por realidades. A este nivel de nuestro análisis, el referente surge con más complejidad: si todo lo que nos revela una lectura corresponde a nuestra subjetividad, el referente, al no ser mera reproducción de una estructura formal — sintáxis y léxico —, empleado dentro de otro texto, hace parte también de lo que hemos definido como deformación cultural y depende de datos sociológicos. El referente atribuido a la subjetividad del lector, queda como una noción esencial a la hora de reconstruir el significado de un texto. Es unicamente por referencia por lo que un texto adquiere una importancia; entra en una clasificación o se revela original, o se opone a toda una corriente anterior El referente asegura al texto la "literalidad" indefinible literariamente pero sí sociológicamente.

No negamos el trabajo de selección, el deseo de situarse por parte del autor, pero la retórica aplicada del emisor no nos interesa por conllevar una significación definitiva. Cuando Sumpf precisa que la "non-grammaticalité, le caractère poétique du message sont de la décision du récepteur, dépendent de son interprétation"(21), corresponde a nuestra visión de la estilística. Con su estudio Sumpf se propone llegar a una semántica del francés(22). Este movimiento que consiste en empezar por la estilística para definir una semántica, lo encontramos ya en los escritos del italiano Devoto. El subraya la ficción científica que es la lengua. Si su planteamiento no nos convence — se dedica a analizar lo que

no podemos determinar a nuestro parecer: el sistema original del autor — considera la lengua como un sistema dinámico. En efecto la lengua, según Devoto, se enriquece con las innovaciones lingüísticas aceptadas por todos los hablantes, es decir, de lo que él considera como creatividad atribuida al autor. Pero como toda creatividad no se ve integrada a la lengua el peso de la aceptación por los otros miembros del territorio lingüístico justifica el hecho de que nos situemos del lado de los lectores frente a las decisiones del autor.

Si aceptamos esta idea de la dinámica de la lengua nuestra estilística permitiría definir una semántica de la lengua también dotada de una dinámica propia.

En su libro <u>Les Vérités de La Palice</u>, Michel Pêcheux critica las pretensiones de la semántica que dan un estatuto lingüístico a "evidencias" que no lo son.

"Il s'agit de comprendre comment ce qui est aujourd'hui <u>tendanciellement</u> "la même langue" au sens linguistique de ce terme, autorise des fonctionnements de "vocabulaire-syntaxe" et des "raisonnements" antagonistes; bref il s'agit de faire travailler la contradiction qui traverse la tendance formaliste-logiciste en-dessous des évidences qui en forment la façade".(23)

Favorable a tal concepción como somos, no podemos participar de las conclusiones de De Mauro en su <u>Introduction à la sémantique</u> (24), que rechaza el esceptismo semántico para garantizar la comunicación con el ar gumento de la aceptación por el individuo de la regla colectiva, aceptación que, según él, protege el estatuto de la lengua.

La estilística tal como la concebimos al situarnos en el campo de la subjetividad de la lectura ofrece la ventaja de no paralizar ni la lengua ni la semántica, puesto que sirve para revelar las variaciones de læslecturas, es decir, las diferencias sociológicas que condicionan nuestra lectura. Pero nos queda aún por definir tal estilística.

#### C- Una definición

Nuestro punto de partida consideraba la estilística como "descripción lingüística de un texto literario"; hemos hecho nuestra reserva en cuanto a lo que hay que entender por texto literario, y a lo que no debe ser una descripción lingüística. Una definición del estilo que tiene unas bases lingüísticas ha sido dada por Greimas:

"Pour nous le style est d'abord et avant tout une structure linguistique qui manifeste sur le plan symbolique, à l'aide des articulations particulières de son signifiant global, la manière d'être au monde fondamentale d'un homme".(25)

Las dos definiciones nos conducen a centrarnos en el texto, a considerarlo como poseedor de las virtudes que le vamos a encontrar; entonces no podemos aceptar estas definiciones sin corregirlas.

Para nosotros el estilo es la impresión subjetiva que tiene el lector al atribuir un significado que da su unidad y su razón de ser al significante del texto; es decir: la apropiación del texto, considerado como paráfrasis, por el lector.

De esta definición podemos deducir que nadie escapa a la sensación del estilo puesto que el estilo nace a partir del momento en que el lector empieza a "entender algo" de lo que lee. Todo comentario intenta traducir el estilo, pero traducen más las variantes sociológicas tanto históricas como de clases, que el significado del texto; el discurso sobre el texto se hace cada vez más complejo porque cada vez se amplía más el aparato crítico para abordar el texto, aparato crítico sometido como todo a las leyes sociológicas. Condenados a un discurso didáctico sobre el texto podemos preguntanos ¿ por que mantenerlo ?

"Ceci dit, faut-il continuer à commenter ? Cette question est théologique ou anti-théologique (Nietzche -Foucault), pédagogique surtout. Qu'apprend-on à commenter ? Seule une étude des efforts de notre système éducatif peut tenter d'apporter une réponse à ces deux questions", concluye Sumpf.(26)

Nuestra cultura nos condena al comentario. Pero evolucionó.De la creación del mito, aspira hoy a su destrucción(27). De este modo no puede un comentario adoptar la forma de un resumen porque sería contrario al espíritu de las ciencias, volveríamos a cultivar el mito, a engendrar una nueva literatura a partir del texto que se quería estudiar.

La estilística al servir como destrucción del mito, puede tener pretensiones científicas. El texto es una paráfrasis, el estilo, su apro-

piación por el lector, y la estilística entonces estudia, de forma no parafrástica, las bases y la noción de estilo en una lectura contemporánea. Para evitar la paráfrasis la estilística dispone de los métodos lingüísticos que destruyen la narración. Las reflexiones sobre el estilo conducen evidentemente a descubrir estructuras sociológicas que emplea nuestra lectura por el condicionamiento del sistema educativo.

Queda aún por esclarecer lo que entendemos por lector y lectura.

Riffaterre utiliza la noción del <u>lector medio</u>; intenta conservar una apariencia "objetiva" a su estilística; pero falsea el problema: mientras más importante aparece la deformación cultural a los ojos de un lector, más parece este encontrar una riqueza al texto, y finalmente demostrar su grado de "culturización". La noción de estilo no tiene por qué reducirse arbitrariamente a una clase social; las diferentes variantes en una misma época permitirían componer el cuadro de la sociedad con sus reacciones peculiares en sus diferentes niveles, y esbozar de esta forma una repuesta a las preguntas que formulaba Sumpf en cuanto al empleo del comentario.

La noción de paráfrasis, hasta ahora, ha sido estudiada dentro de una teoría sintáctica (28). El papel de ésta queda reducido, en tales estudios, a una posible transformación de la estructura profunda. Para nosotros, la paráfrasis tiene que estudiarse en una semántica, semántica dinámica ya señalada, que pasa por nuestros estudios estilísticos antes de formularse.

El comentario a la paráfrasis literaria contiene la evolución semántica de la lengua, es decir nuestra apropiación no únicamente de un texto sino de la lengua; y pondría de manifiesto nuestra percepción singular e inscrita en la historia, cuyas causas parciales corresponden al sistema de enseñanza recibido.

Pensamos que se justifica así la imposibilidad de escapar al estilo y por lo tanto necesitamos una estilística.

# D- ¿ Un método?

De lo dicho anteriormente no podemos pasar a afirmar ahora que existe un solo método sistemático para apropiarse del texto estudiado. Sin embargo la descripción lingüística, por ser una forma de la enseñanza de hoy, permite reflejar mejor el modelo didáctico.

Para que, al terminar nuestra lectura, tengamos algo nuevo, ne-

cesitamos añadirlo con nuestro punto de vista particular. Por ello, la lingüística nos propone unas estructuras del lenguaje que no presentan el aspecto criticado de las estructuras poéticas, y que no imponen una interpretación anterior a la lectura como en el caso de la retórica.

La lectura del texto sigue dos direcciones:

- a) la limitación que parece imponer cada frase a la anterior, según el eje sintagmático, y
- b) el énriquecimiento y el origen de la ambigedad que nace de la superposición de sentidos y de la asociación sinonímica para su descripción, según el eje paradigmático.

Un análisis sintagmático conduce a resolver toda ambigüedad, pe ro no podemos aplicarlo antes de un análisis paradigmático que permite integrar nuestro mundo connotativo.

El ejercicio de Claude Morhange—Bègue sobre el poema Mai de Apollinaire(29),por ejemplo, comporta como en Riffaterre una primera lectura y lecturas ulteriores que son una reflexión sobre la primera lectura
Parte por lo tanto el autor del análisis sintagmático para utilizar después el eje paradigmático en las lecturas posteriores. Parece más correcto, una vez reconocide la subjetividad de nuestro propósito, empezar directamente por el eje paradigmático y reconstruir el texto según varios
planos: el fónico, el léxico, el morfo—sintáctico. El plano semántico se
encuentra repartido en los diferentes niveles. La correspondencia entre
los diferentes planos se efectua dentro del análisis sintagmático para
llegar a una interpretación estilística coherente con observaciones sobre
la deformación cultural que incluimos.

Tal estilística no implica el estudio de un texto completo. Justificamos así la lectura, y la comprensión, de un texto por partes. Sin embargo al estudiar textos pertenecientes a una misma obra, la reflexión puede encontrar una mayor coherencia.

Seamos conciente al terminar esta visión teórica que el texto y la literatura tienen una base utópica como todo trabajo que los utiliza; esta reflexión de Barthes nos permitirá situarnos mejor al abordar la lectura de un texto:

"A quoi sert l'utopie? à faire du sens(...) Le texte par exemple, est une utopie; sa fonction— sémantique est de faire signifier la littérature, l'art, le langage présents en tant qu'on les déclare <u>impossibles</u>; naguère, on expliquait la littérature par son passé; aujourd'hui par son utopie: le sens est fondé en valeur: l'utopie permet cette nouvelle sémantique."(30)

Segunda parte: Aplicación a un texto de Marcel Jouhandeau

A- El contexto

Hemos escogido para esta explicación estilística el momento que se pretende explicativo dentro del cuento "Les Funérailles d'Adonis" (31). Se trata de las relaciones discretas, que despiertan la curiosidad entre el hijo de una familia aristocrática muy respetada en la región de Guéret(ciudad natal del escritor) - hijo que desapareció durante la vida de sus padres y vuelve al castillo cuando mueren -, y un joven militar que aparece entonces y visita tres veces a su "padre adoptivo" durante el año 1914. El momento esperado por toda la población para descubrir lo ignorado, son estos funerales a la memoria del joven, muerto en la guerra. En las páginas precedentes al texto, Jouhandeau, que se encuentra en la colegiata de SanPedro y San Pablo del pueblo, describe la presencia de todas las personalidades de la localidad tanto civiles como militares y religiosas, y la muchedumbre, ávidos por conocer el secreto del barón Taillefer. En cuanto a lo que sigue el texto se supone que el lector ha entendido, y el autor se contenta con describir la marcha del barón algunos meses después de la ceremonia, abandonando los restos de su biblióteca al narrador.

Son muchos los motivos por los cuales hemos seleccionado tal texto, y entre otros porque se trata de la descripción de nuestra región natal, porque se presenta como un cuento fantástico sin serlo, porque se ofrece como una explicación que no se expresa, porque no ha sido muy estudiada la obra de Jouhandeau, porque éste se refiere justamente al estilo antes de empezar su relato:

"Que je raconte cette histoire de vive voix, j'obtiens aussitôt une attention passionnée. On boit mes paroles. Cent fois ai-je essayé de l'écrire, elle paraît tout de suite invraisemblable(...) Le style, dans la mesure où il se fait remarquer met en défiance(...) Pour éloigner tous les reproches qu'on adresse aux romanciers, je ne composerai pas mon récit(3 2)

La voluntad de estilo por parte de Jouhandeau no puede negarse;

el trabajo del escritor sobre el lenguaje existe; pero dudamos de su efectividad; con lo anteriormente dicho nuestra investigación se situa
por otro camino; sin embargo una vez llegado a nuestras conclusiones se
podría volver a leer estas declaraciones de principios y finalmente situarlas en un contexto sociológico e histórico. Pero, ya es tiempo de pa
sar al texto.

### B- El texto

"ENFIN, dix heures sonnèrent; le diacre et le sous-diacre aux aguets depuis longtemps, l'archiprêtre en chape se décidaient à franchir le seuil de la sacristie, précédés du cortège des enfants de choeur que contenait le suisse en vêtements de deuil, tout le monde profondément dé çu que la cérémonie dût se dérouler en l'absence du baron, quand sous le porche, escorté de nos cousines voilées de crêpe, parmi le peuple de ses fermiers et de ses domestiques, celui-ci fit son entrée, livide, un drap mortuaire plié en quatre sur le bras. Sa manière à lui, héroïque, de por ter la tête la plus distinguée qui fût, ses cheveux gris taillés en bros se, une barbiche poivre et sel en pointe à la mode des grands d'Espagne du temps de Philippe II et du Gréco, la coupe impeccable de sa jaquette bien prise, la noble allure de sa démarche, tout de suite avaient rejeté au delà d'une marge infranchissable et dans la vulgarité la plus plate, la plus fruste notre peuple de curieux, qui se sentit d'emblée comme étranger à ce qui allait se passer.

"Les orgues cependant tonnaient, les cloches sonnaient. Devant le banc de communion le sombre cortège se disloqua et, ce qui ne s'était jamais vu, aidé de ses anges, le baron se mit à déployer de ses propres mains, gantées de filoselle, le velours broché de larmes d'argent qu'il avait porté lui-même et à l'étendre sur le cénotaphe, avant de consentir à rejoindre sans hâte, quand il lui plut, le prie-Dieu, que l'ordonnateur en manteau long lui désignait d'un geste obstiné, presque impatient sous la déférence.

"Le Requiem, entonné pieusement, en vain tentait de ramener l'attention à l'objet de nos alarmes: ce mort anonyme dont le souvenir nous rassemblait, on ne pouvait que le rêver indéfiniment et pour ma part je voyais sans cesse passer et repasser, se composer, se décomposer et se recomposer son visage, son corps d'adolescent, que me suggérait une silhouette aperçue de loin, le baron à côté de lui, ma mère à mon bras: on prêtait volontiers au couple éphémère qu'ils formaient si intime allègre un moment, de si près menacé, je ne sais quel charme. Si peu de

temps que j'eusse eu pour les observer, le rythme léger du pas de l'éphèbe, sa sveltesse, la beauté d'un profil aussitôt perdu, la grâce d'un geste évanoui, demeuraient si sensibles, dans ma mémoire, galvanisée par l'appareil de la mort, qu'au <u>Dies irae</u>, la terreur des premiers versets avait à peine déferlé sur nous, la dévotion en appelait—elle à l'amour, je ne crus plus du tout assister à une messe, mais dans quelque pays lointain, à une époque incertaine, aux funérailles mêmes d'Adonis."

## C- Análisis

Al empezar el análisis del plano fónico hay que señalar la referencia al sentido auditivo que encabeza cada párrafo y concluye el último: "dix haures sonnèrent... Les orgues cependant tonnaient, les cloches sonnaient...Le Requiem entonné pieusement...au Dies irae...": el encadenamiento se percibe claramente entre las diferentes frases por empleo de un mismo término o uno similar: sonner-sonner, tonner-entonner, Requiem-Dies irae. Estas nociones auditivas nos autorizan a interesarnos por las disposiciones de los sonidos, y notamos ciertos efectos provocados por la aparición repetida del mismo fonema. Frases como:"celui—ci fit son entrée, livide...", "un drap mortuaire plié en quatre sur le bræ Sa manière à lui..." insisten sobre vocales -[i] en el primer caso,[a] en el segundo -. Estos fonemas se oponen por su grado de apertura, la [a] resulta más abierta que la [t]. La primera aparece al principio del texto "diacre...sous-diacre...aguets...archip#@cre...chape...", también al final del primer parrafo: "au-delà d'une marge infranchissable et dans la vulgarité la plus plate...", y en el tercero: "ramener l'attention à l'objet de nos alarmes...galvanisée par l'appareil de la mort...". En cuanto a la [i]su frecuencia aumenta en la descripción del barón que nos da el narrador: "cheveux gris...barbiche...Philippe...bien prise...",Se asocia también a una actitud del barón en el párrafo siguiente:"quand il lui plut, le prie—Dieu..."; y reaparece para la descripción de la pare ja:"qu'ils formaient si intime..." y que conserva el narrador en su memoria de forma "si sensible(s)".

Otras vocales sostiemen la [a]; es el caso de la [ɛ] en "sonnèrent...cortège...vêtements...terreur..." Al lado de la [ɛ] se situa la [u]
" la plus distinguée qui fût", " la plus fruste", "je ne crus plus du
tout". Se percibe así un sistema de contraposición que tiene su explicación en un plan semántico: el aspecto exterior de los funerales no se
confunde con la conducta particular del barón y los movimientos interiores de los presentes. El mundo ruidoso de la ceremonia deja paso al si-

lencio íntimo según el cambio de la [a] a la [i]. Pero a la contraposición auditiva se añade la oposición de los colores: el color negro caracteriza la ceremonia oficial con la mortaja; el blanco define al barón: lívido y con guantes de filoseda; notamos aquí la misma correlación entre lo exterior y lo interior.

Las otras vocales y los fonemas nazalizados forman entonces un conjunto neutro, fondo gris de la misa:" comme étranger".

Curiosamente el personaje central se ve designado aquí no por su apellido <u>Taillefer</u>, sino por su título de <u>barón</u>; en cuanto al muerto, razón de esta escena y ausente físicamente, se ve atribuir, como última palabra de este discurso, el nombre de <u>Adonis</u>. La disposición de los fonemas estudiados vuelve a repetirse: la  $\begin{bmatrix} a \end{bmatrix}$  abierta, primer aspecto, el externo, las  $\begin{bmatrix} o \end{bmatrix}$  y  $\begin{bmatrix} \widetilde{o} \end{bmatrix}$ , entorno neutro, y la  $\begin{bmatrix} \widetilde{i} \end{bmatrix}$  de Adonis, más cerrada, más secreta, como continuación lógica del barón. Tal mezcla dentro de los nombres de los personajes traduce los diferentes niveles de acción: el oficial y el personal.

Una posible organización de las consonantes favorece esta contraposición; los fonemas sordos como en particular  $[\rho]$ , [t], [k], refuerzan la impresión fría y mecánica del ceremonial: "diacre...cortège des enfants de choeur que contenait le suisse...crêpe...coupe impeccable de sa jaquette..." El quand insiste sobre el cambio brusco en el desarrollo de los funerales. Mientras tanto los fonemas sonoros como [b], [d] y [l] [k] con las nasales [m], [n] introducen lo sensual y lo sentimental: "gantées de filoselle...le velours broché de larmes d'argent...le rythme léger du pas de l'éphèbe..."

En la misma palabra, en el mismo personaje se superponen los planos: el barón, nudo a partir de quien se opera la transformación del estricto y siniestro culto cristiano en una ceremonia pagana, disimula bajo su nobleza y su autoridad que le situan en acuerdo con los ritos, su naturaleza humana que irrumpe al modificar ligeramente los ritos.

El segundo plano de nuestro estudio consiste en el léxico. El vocabulario religioso, tan específico, domina el texto; la jerarquía está presente en su totalidad: "diacre, sous—diacre, archiprêtre, enfants de choeur, suisse, ordonnateur"; los objetos siguen con la precisión de los términos escogidos: "chape, drap mortuaire, orgues, cloches, banc de communion, velours broché de larmes d'argent, cénotaphe, prie—Dieu." El lugar, ya descrito anteriormente a nuestro texto, toma su concreción con: "sacristie, porche". Porfín la ceremonia tiene sus sinónimos: "messe, fu—

nérailles", y se describe su desarrollo: "cortège, Requiem, Dies irae". Podríamos asociar a este vocabulario los términos siguientes que en este contexto corresponden a la ceremonia: "attention, appareil de la mort, terreur, dévotion". Estos últimos términos, pese a su fuerza no llegan a dominar totalmente la mente del narrador.

El substantivo <u>Ange</u>s que designa a las primas de Jouhandeau, contribuye a ampliar el vocabulario religioso y dar una vida pura al ba-rón.

La ceremonia religiosa reduce a dos sentidos su manifestación para el narrador: la vista privilegiada y el oido.

Si no encontramos aquí referencia al gusto o al olfacto, lo que favorece una "desencarnación", un desinterés por lo material, y proporciona una cierta pureza al personaje central, podemos sin embargo localizar tres referencias al tacto.

La primera corresponde a lo nunca visto en la iglesia: "déployer de ses propres mains, gantées de filoselle". La protección de las manos con estos guantes blancos impide un contacto impuro, y todas las precisiones de este momento privilegiado de la explicación concurren a este sentimiento de pureza.

La segunda pertenece al recuerdo del narrador. El tacto entonces descrito como algo suyo, se asemeja a una transposición de lo que éste parece descubrir en la otra pareja: "une silhouette aperçue de loin, le baron à côté de lui, <u>ma mère à mon bras</u>."

La tercera, porfín, desplaza el tacto a una impresión intelec — tualizada con la palabra galvanisée atribuida a la memoria del narrador, y traduce la concordancia entre sus sentimientos y los del barón.

Los colores se simplifican en dos, ya señalados: el blanco y el negro; la falta de precisiones deja sin relucir "la chape...le cortège d'enfants de choeur".

La inmaterialidad que favorece las ausencias de detalles sensoriales como el gusto o el olfacto, cumple su papel al tratarse de unos funerales durante los cuales la presencia del muerto no es más que una imagen del recuerdo, un tanto obsesiva.

Lo visual sigue privilegiado, además de la descripción de la ceremonia, por los retratos del barón y del efebo. El primero, exterior: "tête, cheveux, barbiche, jaquette, démarche", se opone a la visión que

se compone y se descompone ante los ojos del narrador cuando trata de evocar el muerto: "rythme léger du pas, sveltesse, beauté d'un profil, grâce d'un geste". Las palabras "visage, corps" quedan por determinar y "adolescent" o "silhouette" insisten sobre un cierto contraste entre los dos protagonistas. A la fuerte composición del barón sigue la sútil descripción del joven; éste no tiene más consistencia que una imagen, y vive más por sus movimientos, como ser sin cuerpo, sin peso, es decir una figura de sueño, o mitológica. El barón, al contrario, se mueve muy poco, lo que le da más presencia, y destaca sus acciones.

Sin embargo en el retrato del barón el vocabulario también nos invita a otra asociación con otro tiempo, menos remoto que el de la mitología. Se trata de la época de Felipe II y del Greco. Los rasgos escogidos para presentárnoslo lo asimilan a una pintura del Greco, y particularmente al "Entierro del Conde de Orgaz"; el ambiente es similar: la pompa fúnebre domina el nivel terrestre, mientras que en el cielo se mueven criaturas celestiales. Los colores también corresponden a nuestra división: el negro en lo terrestre; claros en lo celestial. El oro resplandece alrededor del muerto milagrosamente enterrado. El barón ocupa el sitio intermedio como los santos; él es el intercesor entre los dos tiempos el contemporáneo, de los vivos y el atemporal del milagro.

Con tal referencia cultural que se sobrepone a la figura del barón, la ceremonia revista otra significación. Asistimos a un milagro, algo diferente del pintado por El Greco: "malgré le tumulte et pittoresque ambiants, dans une sorte de vide et de silence absolus, une image, une forme admirable s'installait, abrogeant par sa seule présence l'horreur de nos craintes vaines", dice el texto despuès del trozo explicado, confirmando así la impresión milagrosa. El léxico, por ciertos términos raros como "filoselle, cénotaphe", o el adjetivo "galvanisée", permiten introducir ya en la ceremonia la nota misteriosa.

Constatamos que el empleo más importante de adjetivos se refie re al barón y a sus acompañantes: "voilées, livide, hérofque, distinguée, gris, noble, sombre, gantées". El primer párrafo se acaba con "infranchissable, plate, fruste, étranger", que definen la posición del pueblo durante la ceremonia, es decir su imposibilidad de franquear el umbral de la comprensión. Dos adjetivos se refieren a la mortaja; el primero es indisociable del substantivo: "drap mortuaire" y el otro "broché" muy preciso en este caso. Otra figura humana se ve caracterizada por "long, obstiné, impatient", se trata del ordenador que simboliza su enfrentamiento y el de la Iglesia a la conducta del barón.

En el tercer párrafo los adjetivos, salvo "anonyme", corresponden a la pareja y por lo tanto, también al barón: "éphémère, intime, allègre, menacé". El joven posee tres adjetivos que representan su presencia espiritual: "léger, perdu, évanoui".

Otros dos conjuntos terminan el texto: uno se refiere al narra dor: "sensible, galvanisée", y el otro a la ceremonia que se superpone: "lointain, incertaine". Premiers(versets) es el único que se podría atribuir indirectamente a la misa y su valor semántico es muy poco subjetivo.

El barón sale favorecido de esta distribución, asociado al joven y seguido después por el pueblo y el ordenador. El interés se centra en un personaje. El carácter redundante del adjetivo pone de relieve tal insistencia.

Tres adverbios en —ment: "profondément, pieusement, indéfini ← ment", subrayan atitudes forzadas, como si el adverbio poseyera su propio peso decisorio.

Queda por señalar en esta parte la presencia de algunos superla tivos y de unas construcciones que desempeñan un papel similar, al participarnos algo único, fuera de lo comun: " la plus distinguée, la plus plate, la plus fruste, jamais vu, ses propres mains, si intime, de si près menacé, si sensible, plus du tout, funérailles mêmes". Pero entramos en el terreno de la morfo-sintaxis.

En resumen, constatamos el peso de lo religioso en el vocabulario, que da cuerpo a una manifestación visual pero detenida en los objetos que la componen; sin embargo al faltar redundancia con adjetivos, y
al utilizarse términos poco corrientes se introduce una nota de misterio
La presencia del barón, verdadero secendote de la misa, sirve de mediador entre el culto católico contemporáneo y la otra ceremonia pagana fue
ra del tiempo en la cual se realiza el milagro de la aparición inmaterial del joven muerto.

Al empezar este tercer plano, nos interesaremos por la determinación. La presencia numerosa (41) de los artículos definidos corresponde a la descripción de un culto ritualizado y sin novedad, conocido por el lector. Los indeterminados subrayan ciertos elementos excepcionales: "un drap mortuaire, une barbiche poivre et sel, une marge infranchissable, un geste obstiné, une silhouette, allègre un moment, un profil, un geste évanoui, une messe, une époque incertaine". Acompañan muchas veces

a un subtantivo calificado por un adjetivo: en ellos reside la metamórfosis de la ceremonia.

A los artículos determinados podríamos añadir los numerosos adjetivos posesivos que corresponden en primer término al barón: "ses fermiers, ses domestiques, sa manière, ses cheveux, sa jaquette, sa démarche, ses anges, ses mains". El efebo se ve atribuir dos posesivos: "son visage, son corps", pero se anulan por no aparecer estas partes corporales del adolecente. El narrador se destaca en la masa: "ma part, ma mère; mon bras, ma mémoire", y está presente con su familia: "nos cousines". Con este "nos" que podría también incluir al barón, notamos la fusión que se realiza entre los dos con los empleos siguientes: "notre peuple, nos alarmes".

A los artículos indefinidos se puede añadir el único adjetivo demostrativo del texto:"ce mort", razón de un posible escándalo.

La descripción de los sujetos de los verbos revela la importancia de lo abstracto como actor de estos funerales: "dix heures, cérémonie, ce, le cortège, ce, le Requiem, le souvenir, la terreur, la dévotion". Otros cuatro sujetos se acercan a esta categoría: "tête, peuple, silhouette, on", que se van deshumanizando. También podemos añadir los dos sujetos compuestos y los dos objetos:"orgues, cloches". Quedan entonces doce sujetos representando a los humanos, y entre ellos cuatro de signan al narrador. La acción humana se ve muy reducida en este cuadro visual. El narrador al compenetrarse con el barón deja fuera de juego a la jerarquía de la Iglesia y al pueblo de curiosos. Efectivamente el primer párrafo contiene tres sujetos que se refieren a la Iglesia y al pueblo frente a uno que representa el barón. En el segundo, el barón es el personaje principal que actua tres veces. Y en el último, el narrador se ha introducido y se presenta cuatro veces como sujeto. Este párrafo, por las variaciones de los pronombres personales - sujeto u objeto- que prolongan el efecto de los adjetivos posesivos, entretiene la más sútil cor respondencia entre los tres protagonistas: la pareja y el narrador. Valga como muestra la siguiente lista: " nos(alarmes), -; a quién se refiere el narrador? - , ce(mort) - designa el único ausente de la escena -, nous(rassemblait) - ¿todos los asistentes?, mismo caso que el "nos" anterior -, on(pouvait) - parece efectuar una selección frente al "nous" del público entero -, ma(part) - sirve a introducir el "je" sin que sorprendiera su aparición.

El peso de lo no humano entre los sujetos se acompaña de una importante serie de verbos de acción, que describen más un cambio inte-

rior que exterior.

El texto se sitúa todo en el pasado, en el recuerdo del narrador; el imperfecto por su importancia - aparece 15 veces - constituye la base temporal del relato. Su duración se opone a las repentinas acciones que traduce el perfecto: "sonnèrent...fit...se sentit...se disloqua. se mit...plut...crus..." Cuatro de estos verbos se refieren directamente o indirectamente al barón: rompe con el tiempo de la tradición y el narrador lo acompaña mientras que el pueblo en el mismo instante se queda atrás. Sin embargo el imperfecto define aquí dos espacios temporales diferentes: el de la ceremonia y el de la existencia de la pareja ("on prêtait...ils formaient...").En función de estos momentos se organizan otras acciones pasadas; en efecto ningun tiempo se refiere al presente, salvo el presente de la expresión" je ne sais" que pierde su valor, ni tampoco al futuro. Los instantes son anteriores y según su subordinación o no en la frase, se reparten entre el perfecto absoluto del indicativo y el subjuntivo imperfecto: "avaient rejeté...ne s'était jamais vu... avait porté...avait déferlé...que jéusse eu." El imperfecto del indicati vo tiene la misma relación con el subjuntivo imperfecto: " dût...fût..." Tal empleo nos da una impresión literaria: el elitismo ya notado anteriormente en el barón y el narrador luce en esta escritura para nuestra sensibilidad. Curiosamente la élite se constituye no con su futuro sino a partir de su pasado. Paralelamente a la constitución del rito cristiano, pero en el sentido contrario de la marcha del tiempo, volvemos a los orígenes del paraíso elitista anterior a la moral cristiana, que entonces se anula. Al pasar de la muerte a la vida descubrimos lo fantástico del texto.

La organización de las frases de los tres párrafos desarrolla una contraposición entre las oraciones cortas y las largas:

1º parrafo: —una independiente corta separada de la siguiente por un punto y coma.

-dos complejæ largas separadas por un punto.

2º párrafo: -dos independientes yuxtapuestas, "minimales" separadas de la continuación por un punto.

-una independiente coordinada por <u>et</u>,y -una compleja larga.

3º párrafo: —una independiente que acaba con dos puntos.
—dos complejas coordinadas por <u>et</u> que vuelven a acabar con dos puntos.

-una independiente terminada por un punto.-una larga compleja que contiene una incisa.

Las frases cortas delimiten la realidad y particularmente las referencias auditivas; las largas permiten mezclar realidad(contemporaneidad con lo narrado) y lo pasado mítico.

La yuxtaposición de las frases, y dentro de ellas de elementos semejantes, predomina en el tipo de construcción que leemos. La subordinación viene después con las relativas y las circunstanciales. La coordinación aparece excepcionalmente; una vez en el segundo párrafo: indica la continuidad de la actuación del barón; otra vez en el tercero: permite introducir dentro de la masa la persona del narrador. La coordinación et entre complementos es más raro que la yuxtaposición; tenemos cinco ejemplos sin contar"poivre et sel", expresión fijada. En esta coordinación hay que añadir el mais final que permite la superposición de la ceremonia religiosa a la otra no descrita.

Frente a las veintiseis oraciones afirmativas las formas negativas se destacan; la negación total subraya dos momentos decisivos del texto: "ce qui ne s'était jamais vu", "je ne crus plus du tout", la acción única y su consecuencia. Una forma restrictiva: "on ne pouvait que", pone de relieve lo irreal, el sueño.

La incisa es la sola oración interogativa pero la duda se ve limitada por la ausencia de signo de puntuación correspondiente. Sin embargo es otro de los momentos claves del texto porque introduce la pala\_bra amor.

Las formas negativas e interogativas ofrecen al narrador el medio de decir, sin insistir, lo que quiere sugerir.

La yuxtaposición al mismo tiempo que expresa la jerarquización del mundo del barón, como el del narrador, introduce un aspecto de ruptura dentro de las frases frente al orden tradicional: "rejoindre/sans hate/ quand il lui plut/ le prie-Dieu...", o: "au Dies irae/ la terreur ...sur nous/ la dévotion...l'amour/ je ne crus...", sirven de ejemplos. La yuxtaposición presenta también construcciones elípticas tal como : "tout le monde profondément déçu que..."

La frase conoce así su expansión oratoria, marco de la ruptura, como el del mundo religioso cerrado donde se verifica la destrucción(ruptura), al introducir ciertas variaciones imprevistas en el rito del macabro espectáculo de la muerte en una escena de amor.

## D- Conclusiones

A traves de los tres planos de nuestro análisis, hemos puesto de manifiesto una reconstrucción semántica del texto: la percepción del del estilo. Utiliza para manifestarse, según nuestra lectura, una serie de oposiciones significativas tanto fonéticas como léxicas y sintáticas. El texto se asemeja a una confesión entre dicha. Cada plano suraya un aspecto no evidente al seguir únicamente el eje sintagmático. Se formula así lo simbolizado. La ceremonia ruidosa del culto católico se va transformando en un acto íntimo para iniciados; lo visual domina por ser más puro y permite la asociación de varios recuerdos y épocas dentro del rito consagrado; sin embargo lo no codificado, lo abstracto, se concibe como un paraíso para una élite; tal concepción, por su poder, permite hasta "transgresar" la muerte. Y la vida toma forma de una afirmación del amor.

Esta interpretación nos impone una reflexión sobre las estructuras socio—culturales que la integran.

Hemos sido sensible a una constucción particular que nos aparece rebuscada. La forma culta del vocabulario, la sintaxis no hablada sino literaria, el refinamiento del lujo de detalles, las referencias al mundo de la pintura y de la mitología griega nos conducen a integrar el texto y su autor en una corriente histórica que va de André Gide a Julien Green. El contexto común es el religioso dentro del cual desarollar su mundo; éste crea unos conflictos con los deseos individuales, y nace así las novelas y los personajes. Los conflictos surgen en el plano moral; la tradición impide el pleno desarrollo del ser humano frente a sus deseos; al buscar su libertad como una forma natural de su grandeza, pone en marcha una lenta transformación de la sociedad y por lo tanto de la moral; las culturas pasadas ofrecen soluciones y justificarían su aceptación; pero la transformación pasa por un estado que es el del escándalo, antes de pertenecer a la conducta considerada como natural.

Por esto en un sector limitado al cual corresponde estos autores la lectura podía considerarse escandalosa o "novedera". Sin embargo las transformaciones sociales al reducir el papel de la Iglesia católica en Francia, y por consiguiente los conflictos morales, desplaza la lectura hacia otros aspectos que el del escándalo.

Con el texto estudiado es más nuestra lectura lingüística que nuestro conocimiento de los ritos católicos que nos permiten dar una

cierta importancia al gesto del barón ,sin que "transparezca" mucho lo escandaloso que pudó ser.

"Constatamos" en el texto la relación amorosa entre el joven y el barón gracias a otros elementos que hemos interpretado. La palabra amor en efecto queda muy imprecisa con su entorno. El texto no dice sin embargo la homosexualidad: la presenta como algo que no se puede nombrar es decir como una conducta escandalosa. Es el recurso al escándalo, borrosivo para la moral religiosa. La relación homosexualidad—moral religiosa contenía, por manifestar la noción de pecado, un reactivo con el cual se podía imaginar una posible evolución de la relación y del juicio de valor que la acompaña. Al nombrarla hoy "constatamos" que la homosexualidad no aparece más escandalosa dentro de la Iglesia que fuera, porque no la relacionamos con civilización — es decir, mundo pagano / mundo religioso — sino con sexualidad — es decir, vida privada / vida pública. Así hemos leido el texto como tal confesión no impudica. El joven tiene una conducta moral en su vida pública: ¡ murió en el campo de batalla!

Relacionar homosexualidad con civilización justificaba la presencia del barón y de la élite que entiende la escena. Elite aquí co — rresponde a la aristocracia en vías de desaparición. Tal élite por mantener una cultura y unos ritos similares a la Iglesia católica poseía como marco simbólico el edificio religioso. En 1914 la revolución rusa no ha tenido aún lugar y la élite de hoy no corresponde a la descrita, por no tener los mismos valores.

El título del libro "Guentos de Infierno" insiste también sobre el lado escandaloso que quiere indicar el escritor dentro de un mundo religioso: las distinciones bueno-malo, puro-impuro, y también normal-anormal, se construye sobre la base de lo religioso. Nos queda por seña-lar que lo del infierno tampoco se percibe mucho en nuestra lectura al no centrarnos en el escándalo. El hecho de que el cuento ha sido escrito en 1948 nos permite pensar que hay que asociarlo con los otros relatos escritos anteriormente: 1924 y 1927, y ver entonces una cierta continuidad con el tema tratado y el ambiente cultural en el cual se puede explicar con más fuerza.

#### Notas

1- Langue Française, nº 3, dedicado a la estilística; contiene la definición :"descripción linguística del texto literario" que sirve de título a los trabajos de aplicación del nº 7 de la misma revista.

^ f.

- 2- A este propósito ver el libro de Alicia Yllera: Estilística, Poética y Semiótica literaria (Alianza editorial, 1974) que da una buena idea de la complejidad de los tipos de investigaciones que se realizan en cada una de estas tres ciencias. Aprovecho esta nota para manifestar mi agradecimiento a la autora por sus consejos que han permitido la realización de este trabajo. Quiero también agradecer aquí a los que me ayudaron a encontrar la corrección en la expresión castellana, he citado a mis amigos y colegas Victor Morales Lezcano y Antonio Duena Martinez.
- 3- La escuela estilística española que se forma alrededor de los nombres de Dámaso Alonso y Amado Alonso sigue un punto de vista idealista que proviene de Leo Spitzer y de Vossler, cuya influencia ha sido importante en los autores ya citados. Ver también las diferentes aportaciones de Carlos Bousoño, Hugo Montes y del portorriqueño Jose Luis Martín, que pertenecen a esta escuela. La estilística idealista sigue también viva en Italia con los trabajos de Devoto, influenciado por Croce, y en Alemania con Helmut Hatzfeld, cuyo peso no es desdeñable en la estilística española de hoy.
- 4- La justificación se explica esencialmente por la sociología. Ya hemos analizado este problema de la literatura en"La littérature existetelle?", publicado en el <u>Bulletin d'Echanges Pédagogiques et d'Informations culturelles</u>, nº 5, nov. 1976, Madrid, p. 13 a 29.
- 5- Jean Mourot: "La stylistique littéraire est-elle une illusion?" in Recherches de Stylistique, Cahiers du C.R.A.L., Nancy, 1967.
- 6- Un ejemplo de este tipo de trabajo lo representa el artículo de J.-M. Zemb: "La stylométrie", in <u>Recherches de stylistique</u>, p.35 a 41.
- 7- Ver el artículo de N. Gueunier: "La pertinence de la notion d'écart en stylistique" in <u>Langue Française</u>, nº 3, p. 34 a 45. Propone sustituir la noción de "desvío" por la noción de "variable". Ver también todo el nº 16 de esta misma revista consagrado enteramente a la <u>norma</u>.
- 8- Michel Benamou: Pour une pédagogie du texte littéraire; toda una parte de su libro esta dedicado a la utilización pedagógica de la noción de desvío; p. 61 a 90.
- 9- Sumpf: Introduction à la stylistique, Larousse, 1971,p. 3.
- 10- Op. cit., p. 84.
- 11-Prolégomènes à une théorie du langage, Minuit, 1968, p. 161. En la

- traducción nueva al francés que se hizo en 1971, siempre en la Editorial "Minuit", la palabra <u>lenguaje</u> ha sido reemplazada por la de <u>semiótica</u>.
- 12-Greimas: "Pour une sociologie du sens commun", in <u>Du sens</u>, Le Seuil, 1970,p. 93 a 102; este texto corresponde a la página 95.
- 13-5/Z, Le Seuil, 1970, p. 171.
- 14-Louis Porcher: "Le sociologique dans le linguistique: de quelques principes et conséquences" in <u>Le Français dans le Monde</u>, nº121, Mayo-Junio 1976; numero dedicado a "Pour une sociolinguistique appliquée"; p.8.
- 15-J.-C. Chevalier, M. Arrivé: "Présentation: la stylistique", in <u>Langue</u> <u>Française</u>, nº 3, p. 3 a 13.
- 16- Julia Kristeva emplea este término en un sentido algo diferente; ver en particular el artículo"Pratique signifiante et mode de production" in <u>La traversée des signes</u>, Le Seuil, 1975.
- 17-Para la intertextualidad, ver Barthes: "Eléments de sémiologie" in <u>Le degré zéro de l'écriture</u>, Denoël-Gonthier, 1973; para la "mise en abyme", J. Ricardou: <u>Le Nouveau Roman</u>, Le Seuil, 1973, y también: L. Dallenbach: <u>Le récit spéculaire</u>, essai sur la mise en abyme, Paris, Le Seuil, 1977.
- 18—Pour une théorie de la production littéraire, capítulo 2 de la segunda parte, "L'analyse littéraire sépulcre des structures", Maspero, 1969.
- 19-Pierre Kuentz: "Remarques liminaires" in Langue Française , nº 7,p. 9.
- 20-P. Kuentz, p. 10.
- 21-Sumpf:op. cit.,p. 83.
- 22-Lo dice p. 87: "Pour notre part le dernier chapitre(...) qui est une partie d'une "introduction à la sémantique" en cours de rédaction..."
- 23-Michel Pêcheux: <u>Les vérités de La Palice</u>, Maspero, 1975,p. **22**
- 24-Paris, Payot, 1969.
- 25-Greimas Linguistique statistique et linguistique structurale" in Le Français Moderne, revista de lingüística francesa, Paris, D'Artrey, nº de octubre de 1962.
- 26-Sumpf,op. cit., p. 86.
- 27-Ver a este propósito el artículo: "Structures narratives du mythe" in

# Poétique, nº1.

- 26-Como ejemplo ver <u>Langages</u>, nº29, dedicado a la paráfrasis.
- 29-In Langue Française, nº7
- 30-Barthes: Barthes, Le Seuil, 1975 , p. 80-81.
- 31-Marcel Jouhandeau: <u>Contes d'Enfer</u>; Gallimard,1955. Se compone el libro de tres relatos : "Ximénès Malinjoude", "Don Juan", y el cuento es tudiado. El texto corresponde a las páginas 207 a 209.
- 32-Jouhandeau, op. cit., p. 195-196.

# L. SEDAR SENGHOR: un análisis de inconsciencia.

## J. IGNACIO VELAZQUEZ EZQUERRA

La orientación global del presente estudio excluye la posibilidad de completarlo con una lectura crítica, que habría de resultar necesariamente superficial, dados los límites de la publicación. El punto de partida comprende, pues, por anticipado, el conocimiento de la obra poética senghoriana y los fundamentos de los materiales críticos sobre los que se basa el presente análisis, obligando a tratar en forma a veces esquemática los problemas de orden metodológico en la búsqueda de los contenidos profundos de la poesía de Senghor.

Cabe matizar, en primer lugar, el método crítico escogido. Al estudio le interesa descubrir los mecanismos que vinculan los textos a procesos inconscientes del autor. La metodología aplicada viene forzada en parte, como se observará, por los propios materiales poéticos del autor pero, de momento, interesa ya destacar que de ningún modo pretende ofrecer una interpretación "total" de su poética. Su objetivo se reduce a intentar iluminar una parcela especialmente interesante dentro de los mecanismos de creación, renunciando a teorías críticas que pueden sin duda serle aplicadas y que, en ocasiones, incluso apuntarán en direcciones múltiples dentro del estudio.

El análisis pretende buscar una relación entre determinados mecanismos de creación y los procesos inconscientes del poeta. Al margen del estudio de <u>Poèmes</u>, determinadas razones "exteriores" a los textos ofrecen perspectivas a no descuidar. En primer lugar, el hecho de constituir el propio autor una suma contradictoria apre-

ciable desde distintos niveles; desde el superficial de su condición de "mestizo cultural", con sus implicaciones conscientes e inconscien tes, hasta los profundos, emparentados en algunos casos, como se evidenciará, con una tipología afecta a una obsesión de culpabilidad. Senghor se presenta, en estadios distintos de su personalidad, como sometido a una crisis interna, resultado de tensiones íntimas divergentes. Resulta ya clásico observar que este juego de tensiones supone una clara posibilidad de acceso al estudio del proceso entre un inconsciente inestable y una textualidad sometida a fluctuaciones diversas. Pero es tambien fácil descubrir en la obra senghoriana otras muestras de tensión íntima. Por ejemplo, las resultantes de un "yo so cial" desarrollado fundamentalmente a partir del período de madurez, y un "yo creador" (1), basado en la expresión de la intimidad del autor, con elementos tomados en abundantes ocasiones a períodos preconscientes. Si el "yo social" se manifiesta en fórmulas diversas, (Senghor es un hombre de acción, político, antologista, ensayista) (2), el "yo creador" tiende a manifestarse en una obra poética de gran coherencia, como se podrá observar. En cualquier caso, los juegos de tensiones dibujan el estado de una "crisis" (3) que, en sus vertientes creativas, compone una vía de aproximación válida para el estudio de la obra en que se manifiesta, e inversamente.

Pero estos juegos de tensiones aparentes implican ciertas series obsesivas no menos claras. Entre ellas, un elemento importante -desde el punto de vista del método utilizado, esencial-, viene dado en función de ese "mestizaje" ya mencionado (4). Senghor se encuentra dividido entre su condición de africano -perteneciente a un ámbito cultural primitivo y determinado por ciertos rasgos de signo linguístico, religioso, etc.-, y la de europeo de adopción con impli caciones objetivas y esquemas que intentan superponerse a los primeros, pero cuya determinación incide de forma fragmentaria, en la dimensión, sobre todo, de un "Yo" concebido a partir de las definiciones de Jung (5). Sus procesos inconscientes vienen orientados en oca siones por una textualidad compuesta por referencias o connotaciones rituales, en las que el sentido de la ceremonia o de la vinculación con la muerte -o los muertos-, además de otras coordenadas de tipo físico, tienen una importancia relevante. Desde este punto de vista, el estudio se plantea el ilustrar una posible convergencia de técnicas críticas, en la medida en que los elementos psicoanalíticos a que va referido obligan a tener en cuenta otros deducidos de un estudio de una mitología de las civilizaciones primitivas (6).

La obra estudiada parte de la edición de las obras poéticas de Senghor aparecida en 1974. Es decir, recoge <u>Chants d'Ombre</u> (1945), <u>Hosties Noires</u> (1948), <u>Ethiopiques</u> (1956), <u>Nocturnes</u> (1961) y <u>Lettres</u> d'Hivernage (1972). Abarca, pues, una cronología de casi 40 años, con referencias a composiciones cuya génesis remonta a 1936. Y constituye un material de trabajo suficiente a pesar de que las limitaciones del estudio impidan llegar a los manuscritos. Esta edición de <u>Poèmes</u> se ve contrastada en algún momento con otros materiales teóricos senghorianos cuya bibliografía se cita.

Es preciso igualmente señalar la escasa crítica senghoriana que existe y recogemos. Baste decir que los elementos referenciales utilizados se encuentran esbozados, en forma, por desgracia, úni
camente descriptiva, en los estudios de A. Guibert o de H. de Leusse.
Las limitaciones que ello les impone, así como la falta de profundidad resultante del hecho de tratarse de estudios fundamentalmente "de
divulgación", les resta, desde el punto de vista de este trabajo, un
interés del que la obra senghoriana desborda. Las referencias a ellos
deben verse, pues, desde una óptica un tanto restrictiva. Por otra
parte, el análisis aquí expuesto tomo como punto de partida y campo
de actuación la obra poética en su textualidad, en una búsqueda de
rigor crítico. Téngase ésto en cuenta para excusar las numerosas referencias a la obra senghoriana, indispensables dentro de la orientación que el estudio pretende.

Durante la exposición se observarán frecuentes superposiciones de textos, de imágenes, cuyo objetivo es el de destacar, bajo las estructuras o las figuras conscientes, lo que Mauron define como "les associations d'idées involontaires" (7), "las redes asociativas obsesivas", fundadas en cargas emocionales, procedentes en buena parte del dominio del inconsciente y, por consiguiente, insuficientemente percibidas por parte de las críticas que no toman en consideración, dentro del fenómeno creativo, a los procesos psíquicos como elemento primero del mismo.

Igualmente aparece el hecho de que, al proceder a dichas superposiciones, se difumina la cronología de la composición. Si bien es cierto que los procesos psíquicos y las proyecciones que sobre la obra artística operan los mecanismos inconscientes comportan determinaciones temporales, no es menos cierto, por otra parte, que dos ele-

mentos obligan a proceder de este modo: de una parte, la persistencia de las imágenes obsesivas, en formas profundas que hacen pasar la función diacrónica a un segundo plano. Y, por otra parte, la especificie dad introducida por la función del mito, de la ceremonia y el ritual de origen primitivo, alejados de las contingencias temporales.

A través de dichas superposiciones, el estudio intenta una definición del mito senghoriano en forma de aproximaciones sucesivas. Esta definición no es restrictiva: es evidente que en su sentido "total" debe comportar elementos de naturalezas muy distintas. En este sentido, se trata únicamente de centrarlo a partir de uno de ellos, ampliado y reforzado con mecanismos cuyo estudio sería de especificidades diferentes al de éste. Es el caso, por ejemplo, de la gran variedad de los contenidos eróticos, genéticos y sexuales, de los de origen mítico, etc. Si, en uno u otro momento apuntan, ello no quiere decir ni que deban descuidarse ni que resulten secundarios en cuanto a las componentes psíquicas que se analizan. Lo resultan, únicamente, en cuanto a la orientación crítica escogida.

Manteniéndonos en un nivel textual, se intenta evitar el riesgo -ya apuntado por Verhoeff- de considerar la obra poética más que como una unidad orgánica, simplificando, como un conjunto de sín tomas expresión de un diagnóstico. Al contrario, es preciso insistir en los elementos creativos, en la noción etimológica de "poiesis"(8). De la identidad de ciertos elementos creativos, en su formulación, con los que el psicoanálisis hace aparecer, que no se anticipe una eventual patología o una no menos eventual terapeútica de la obra de creación. Precisamente, la elección de Senghor que, al menos a pri mera vista, ofrece la particularidad de desarrollos homólogos del "yo social" y del "yo creador", invalidaría tal hipótesis. Pero, ade más, el hecho (9) de que durante el análisis de sus textos aparezcan constantemente referencias probablemente inconscientes a fenómenos que desbordan lo meramente individual para centrar la "crisis" en re lación con una mitología, con un ceremonial ritual, etc., objetivables a partir del estudio de una civilización determinada, sirve para demostrar el papel que juegan elementos procedentes de ámbitos colectivos -cuya posible relación con una variedad del inconsciente colectivo merecería la pena de ser estudiada-, sobre el proceso crea tivo senghoriano. De ahí la escasez de referencias biográficas en el estudio, limitándolas, cuando aparecen, a una función de control, de apoyo a hipótesis ya establecidas.

Nuestro análisis se orienta, en un primer momento, a entresacar, por medio de superposiciones textuales y de imágenes sucesivas, las redes de asociaciones obsesivas, surgidas con toda probabilidad de mecanismos inconscientes de creación y nítidamente separadas de las relaciones literarias de tipo consciente —figuras poéticas, ordenaciones fonéticas, funciones lógico—sintácticas, etc. (10). Dentro de este émbito, surgen, en principio (11), dos términos que llaman la atención, y ello, por dos motivos. En primer lugar, por su frecuencia de uso en forma de imágenes: "nuit" (170 veces), y "mort" (131). (12). La frecuencia aumenta si se incluyen sinónimos, metáforas, etc.,—"soirs", "ténèbres", "funèbres", etc. Y, como aparecerá más adelante, por la propia frecuencia de los antónimos, a este respecto muy reveladora.

En segundo lugar, por la persistencia de dichos términos acompañando a un concepto clave en la poética senghoriana, el de la "angustia". Con ello, se llega a un punto crucial. En efecto, de las 37 ocasiones en que aparece dicho concepto, 31 pueden catalogarse como representando imágenes profundas. Y, de entre ellas, en 12 ocasiones se encuentra en relación íntima con "mort" y, en 22, con "nuit".

Por otra parte, "mort", "nuit" y "sang" —que aparecen reunidos de forma explícita en no menos de 12 ocasiones— se vinculan en redes asociativas con una variedad de términos que, con un menor relieve, completan y matizan la evocación de este estado de angustia. Resulta curioso observar cómo dichas series ofrecen en niveles de lec tura distintos (13), la expresión de obsesiones homólogas.

Es de destacar, igualmente, el hecho de que "mort" y "nuit", en ocasiones, forman un bloque único de tipo expresivo, llegando a una identificación, así como el procedimiento por el que, a través del juego de oposiciones, el poeta ilustra una visión "total" de la dialéctica de los contrarios:

"Que la nuit se résolve en son contraire, que la mort renaisse vie, comme un diamant d'aurore Comme le Circoncis quand, dévoilée la nuit, se lève le Mâle, Soleil!" (14).

Dentro de esta perspectiva, cabe analizar un ejemplo en el que "mort", "nuit" y "sang" se encuentran reunidos: la composición "A la mort" (15). En ella, el concepto de la muerte se enfrenta al de energía, en formas simétricas, como ocurre a menudo en la poética en formas dramatizadas que es propia de Senghor. La primera parte, dominada por las imágenes de la impotencia, la segunda, por un desarrollo en vertical en la que la muerte es vencida por la vida, la no che por el amanecer, en estructuras que no dejan de recordar las correspondientes a las imágenes "diaTrétiques" estudiadas por Durand. De momento, en nuestro análisis, interesa detenerse en el primer "acto".

La muerte (activa) ataca al poeta por sorpresa ("assailli", "panthère décochée de l'arc d'une branche"), durante la noche, una vez más ("encore"). Noche, insiste, cerrada, sin posibilidad de ayuda o de salida ("sans clair de lune"), en la que todo coincide para que el poeta sucumba: los pies, temblorosos, quedan presos en la "mare perfide". La muerte, "redoutable", pone en fuga al guerrero, hace temblar al poeta. El conjunto evoca la angustia que, a su vez, cierra el círculo, referida de nuevo a la noche: "l'angoisse qui fait crier à minuit jusqu'aux doigts de mes pieds".

Esta composición ilustra une inter-relación entre los conceptos y las imágenes extraídos. Otra puede completar este aspecto: "Mon salut" (16). Se trata de una corta composición en la que la referencia a la noche va implícita ("à la fin du premier sommeil, dans la ténèbre"). Compuesta por tres "actos" de tres "versets" cada uno: el 1º, estableciendo un contexto de valor primitivo, el 2º, la aparición de la angustia, y, el 3º, la reacción vital del poeta. Posteriormente, veremos las coincidencias estructurales con la anterior, así como la de sus términos significantes de la reacción. De momento, la relación se establece a partir de los dos primeros "versets" —aparición de la angustia—, dejando el 3º por contener elementos claramente racionales:

"Au fond des fondrières des angoisses des impasses, dans le courant roulant Des rêves morts, comme des têtes d'enfants le Fleuve perdu" (17).

La identidad entre los términos se manifiesta en ocasiones en forma de metáforas ("le soleil plonge dans l'angoisse") y, por extensión, "à la nuit /où/ je pleure" (18), "et me voici déchiré calciné entre la peur de la mort et l'épouvante de vivre / Mais aucun livre aucun qui arrose mon angoisse" (19). El terreno predilecto es siempre nocturno: "l'angoisse qui point ma poitrine, la nuit" (20);

"l'angoisse des ténèbres, cette passion de mort et de lumière" (21).

Idéntica persistencia obsesiva aparece superponiendo dos textos separados por 27 años en su composición. El primero, de 1946 (15); el segundo, de 1973: "Je me suis reveillé" (22). La composición de éste resulta homóloga de la observada en el anterior: primer acto dominado por la angustia, el segundo por las imégenes energéticas.

La notación nocturna tiene un carácter primordial en ambas:

1ª: "Tu m'as assailli encore cette nuit",

2ª: "Je me suis reveillé sous la pluie tiède, cette nuit".

En ambas composiciones aparece por tres veces el término "nuit", aunque implícitamente esté constantemente presente. La angustia queda igualmente evocada:

1ª: "l'angoisse qui fait crier à minuit",

2ª: "la nuit de mes angoisses".

En ambas ocasiones, Senghor, antes de reaccionar, muestra signos de pasividad, víctima de la agresión exterior, simbolizada por la bestia al acecho que pasa al ataque (23):

1ª: "la panthère / décochée de l'arc d'une branche",

2ª: "les panthères ailées".

Si en la 1ª el poeta se ve agredido por "le feu de tes griffes dans mes reins", en la 2ª son "les crabes jaunes qui proprement me mangeaient la cervelle". Por último, aparece otro elemento semejante que constituye uno de los temas secundarios en relación con la angustia de mayor frecuencia: la viscosidad, el elemento acuoso. En la 1ª, son los pies apresados en la "mare perfide"; en la 2ª, junto a la pantera, aparecerán los "squales amphibies", subrayado por una última notación retrospectiva: "que dans la nuit mes larmes avaient arrosé", y el hecho del carácter acuático que impregna la estación del "hivernage": de las lluvias. Este carácter es otra de las constantes sengho rianas. La angustia, pues, representa un descenso vertical en pasividad —su contrario, la energía, aparecerá de signo contrario—, en el que el concepto de viscosidad, con sus evidentes connotaciones sexuales se encuentran muy definidos:

"Défiant les fleuves-mers, où se noient les corps vierges dans les bas-fonds de leur angoisse" (24). Otra superposición ilustra el carácter complejo resultante de la profundidad de las evocaciones obsesivas senghorianas. En este caso, se trata de un texto de <u>Nocturnes</u>, de 1961, y el ya analizado, de <u>Lettres d'Hivernage</u>, de 1973 (25). Los elementos nocturnos de éste último encuentran su prolongación en la imagen expresa, "dans la nuit", del 1º. La referencia a la angustia es igualmente explícita—con elementos que incorporan la agresividad, la viscosidad, la profundidad:

- 1º: "les tsés-tsés et frous-frous taraudent mon angoisse",
- 2º: "au fond des fondrières des angoisses des impasses, dans le courant roulant..."

Los elementos acuático-viscosos visibles en la 2ª -"fon-drières", "courant-roulant", "Fleuve perdu"-, se encuentran equiva-lentes dentro de la 2ª -"je glisse", "pont savoneux de ses énigmes", "je sue", etc. Y el elemento hostil es igualmente evidente en ambas: la selva, proyección de un estado anímico angustiado frente al exterior:

- 1º: "Comment dénouer les ruses des lianes, apaiser les sifflements des serpents?",
- 29: "...au fond des fondrières... des impasses", etc.

En un entorno, pues, muy semejante, vemos aparecer una particular imagen obsesiva: el niño agredido, con el cuello seccionado, lo que, como se observaba, matiza aún más la persistencia de la sexualidad senghoriana:

- 1º: "Seuls me répondent des cris d'oiseaux muets Comme d'enfant que l'on égorge la nuit...",
- 2º: "Au fond /.../ des fleuves morts, comme des têtes d'enfants le Fleuve perdu..."

Más adelante habrá ocasión de volver sobre esta insistente imagen. De momento, es conveniente puntualizar que no es gratuita ni rara en su poética. Ya en <u>Ethiopiques</u>, por ejemplo, se podía encontrar los rasgos de esta obsesión:

"Et que les eaux obscures charrient des amours hygiéniques, tels des fleuves en crue des cadavres d'enfants..." (26).

Vistas las particulares imágenes que acompañan a la angustia, su persistencia, su frecuencia y su interdependencia, pueden su perponerse sus temas mayores sobre otra de las composiciones claves: la "Elégie des Circoncis" (27). En ella, desde el punto de vista del índice de frecuencias, aparecen determinadas obsesiones reiteradas correspondientes a las ya descritas: "nuit" -12-, "angoisse" -2-, "mort" -7-, "enfance" -5-, al lado de ciertos términos que completan dichos conceptos: "innocence" -2-, "vierge", "promise", "ignorance", etc.

Para Senghor se trata de una recuperación afectiva del sentido ritual que, piensa, debe infundirle ánimos en su tensión bajo formas dramatizadas contra la angustia. El paisaje será nocturno tambien, pero la noche "d'enfance" aparece "transparente", "bleue", "palpitante de présences", "blonde", es decir, en forma de amiga—cómplice. La noche senghoriana, pues, no siempre presenta caracteres de hostilidad.

Es de destacar, igualmente, que las discretas alusiones a la ceremonia que marca el umbral crítico del paso de la niñez a la madurez —"au bord des douleurs de mon âge d'homme" (28)—, encuentran una curiosa reunión con las anteriores imágenes referidas a los niños degollados:

"Il me fallait mourir. Je portais la main à mon cou comme la vierge qui frissonne à l'horreur de la mort..." (29).

Las referencias a la sexualidad traumatizada resultan claras. En conjunto, estas imágenes y sus características presentan una
apariencia clásica de tensión entre la conciencia y una serie obsesiva no totalmente reprimida pero tampoco tolerada por la primera,
lo que explica la persistencia de las imágenes agresivas —en forma
de pesadilla— en relación con una carga afectiva cualitativamente
importante. Ello conduce a determinar de forma más aproximada el
"acto crítico" sobre el que la tensión parece proyectarse en forma
de imágenes de tipo primitivo. Así se dibuja el papel de la ceremonia de iniciación (30).

El aspecto crítico del juego inconsciente de tensiones resalta en numerosas ocasiones: en forma explícita - "Surgisse le Soleil de la mer des ténèbres", "Il me fallait mourir", "Mourons et dansons", "le rythme chasse cette angoisse qui nous tient à la gorge", "la vie tient la mort à distance" (31), "Au bord des douleurs de mon âge d'homme" (32), "les noces de l'ombre et de la lumière à l'aube" (33); o implicitamente. En conjunto, apunta hacia un momento privilegiado: el abandono de la infancia. el paso de la "nuit d'enfance" a la "nuit du sexe" (31). Privilegiado porque a partir de esta inquietante ceremonia a la que Senghor va "comme une vierge", en la que "rutile le don de la promise", desaparece la inocencia -"pâle mémoire du Soleil qui rassurait mon innocence, se lève la nuit du se xe dessus notre ignorance dessus notre innocence" (31)-, la claridad -"Mais Dieu, tant de fois ai-je lamenté -combien de fois?- les nuits d'enfance transparentes" (31). A partir de ella comienzan "les douleurs de mon êge d'homme. Solitude!" (32), "l'angoisse qui nous tient à la gorge" (31), "le carnage des paroles" (33), y la inquietud, la desesperación. La necesidad de la transformación fisiológica, en forma de metamorfosis vinculada a la ceremonia, no le escapa a Senghor: "Voyez le crépuscule à la gorge de la tourterelle...", "Il me fallait mourir... / ... Il me fallait mourir" (31):

> "La vie comme le sable s'échappe aux doigts de l'homme, les cristaux de neige emprisonnent la vie de l'eau" (33).

La ceremonia, entre "la nuit d'enfance" y la "nuit du sexe", se sitúa en otra noche "de silence sournois", de espera. Esa dis
posición crítica con sus primeras angustias se ve sublimada por el re
curso a la ceremonia, al rito; en este caso, a la danza: "la beauté
du chant", "coude à coude en une guirlande tressée", "le chant /qui/
fouette le sang", "le tam-tam qui laboure Woi! le silence sacré", etc.
El ritmo "tient la mort à distance... /chassant/ cette angoisse qui
nous tient à la gorge". Para ello, "le poids du rythme suffit", es el
"tam-tam qui rythme le battement de la sève sous le parfum des fruits
mûrs" (33). "Le chant n'est pas que charme", "le poème est oiseau-ser
pent, les noces de l'ombre et de la lumière à l'aube", momento en el
que la ceremonia se consuma: "Sang! les flots sont couleur d'aurore"
(31).

La ceremonia, la sacralización, la tradición secular facilitan el paso a la madurez y la muerte de la infancia. Senghor verá en este rito nocturno —"tant de fois lamenté —combien de fois?" (31)—los elementos míticos que configuraban un universo en el que la an—

gustia se borra. De hecho, ocurre como si el mecanismo del inconsciente operara al modo mágico, sin lazo racional entre la vida y la obra. En esta noche -"combien de fois t'ai-je invoquée 6 Nuit! pleu rant au bord des routes" (32), "combien de fois vous ai-je lamentées au mitan de mon âge" (33)-, sitúa el umbral a un acuerdo consigo mismo, acuerdo procurado, por medio de una creación poética, a través de una regresión reversible. El rito evocado le aproxima a cuanto significan "esprits" y "ancêtres" dentro de la civilización africana. Entonces, angustia como elemento superado, noche como referencia temporal, la muerte como referencia ancestral significando tanto una protección como una iniciación, y, sobre todo, el niño como sujeto de un ceremonial renovador a través de su metamorfosis, se encuentran reunidos en el rito sacralizado.

Ese umbral se presenta en la crisis de la circuncisión, de la iniciación. Senghor lo presenta en imágenes evidentes:

"Car circoncis je franchirai l'épreuve: les flammes de mille adéras

Me guideront le long des pistes franches, cierges sur la route du sanctuaire..." (34).

Las referencias de Senghor a las noches de ceremonia presentan al niño como un ser protegido frente a agresiones externas:

> "Toko'Waly mon oncle, te souviens—tu des nuits de jadis quand s'appessantissait ma tête sur ton dos de patience

> Ou que me tenant par la main, ta main me guidait par ténèbres et signes..." (35),

"Je me réfugiais vers toi, Fontaine-des-Eléphants à la bonne eau balbutiante

Vers Vous, les Anciens, aux yeux graves qui approfondissent toutes choses..." (36).

En los antepasados, el niño encuentra a sus aliados: la noche infantil no amenaza, protege. El niño, sin llegar a la madurez, no se ve obligado a enfrentarse con la crisis (37). Los "génies protecteurs" le apoyan (38). Su iniciación constituirá el punto central de la regresión reversible del adulto con fijación en la creación poé tica como procedimiento de superación de la angustia. En la madurez, Senghor ve con sus ojos de niño a sus todopoderosos antepasados, todopoderosos por muertos. Los muertos son amigos, la noche es transpa

rente, la angustia desaparece con su evocación: la infancia es recobrada por medio del "royaume d'enfance" (39), en ello consiste el 2º acto de su dramatización:

> "A vos pieds, Ancêtres présents, qui dominez fiers le grand sable de tous vos masques qui défient le Temps..." (40).

## "Ne suis-je pas assez divisé!"

El objetivo del poeta, como señala H. de Leusse, es la recreación del "Royaume d'enfance", concepto que explicita en 10 ocasiones en dichos términos, pero que, de forma implícita, está constantemente presente, bajo ambas apariencias, en forma progresivamente más frecuente. Curiosamente, en efecto, la fórmula toma cuerpo y se consolida a partir de la publicación de Ethiopiques, donde Senghor la utiliza 6 veces, y se mantendrá en Nocturnes y en Lettres d'Hivernage. En Chants d'Ombre y en Hosties Noires, en cambio, no aparece, encontrándose en cambio términos semejantes, siendo los más utilizados "paradis" — "Paradis mon enfance africaine..." (41)— o "jardin":

"Je sais le Paradis perdu —je n'ai pas perdu souvenir du jardin d'enfance..." (42).

El "royaume d'enfance" es una fórmula que engloba, dando coherencia, a un conjunto de expresiones, referencias, metáforas, i-mágenes que, como se observará, se sitúan en el extremo opuesto a las ya analizadas bajo el concepto de "angustia". Su consecución alu cinatoria es una fórmula primaria de auto-satisfacción. En este sentido, son particularmente reveladores los textos que, haciendo referencia al sueño —aunque sea por medio de subrayar la incidencia de su contrario, el insomnio—, resultan manifestaciones exteriores en forma de fórmulas de frustración de ciertos deseos reprimidos. Desde este punto de vista, toman cuerpo un número importante de imágenes obsesivas que sitúan al "royaume d'enfance" en un extremo de la tensión poética senghoriana.

Analizando aquellas que configuran el concepto "angustia", interesan sobre todo las que se oponen de forma expresa o implícita—a veces por la expresión de una carencia, una oposición, una reacción—a las ya analizadas: noche y muerte en particular, pero tambien las incluidas en sus respectivas redes asociativas.

Así, cabe el análisis de las casi 400 notaciones, imágenes, etc., que se pueden reunir bajo el concepto de "energía" —es decir, susceptible de englobar los opuestos a "angustia", y centrados particularmente en torno a "sol/luz" y "fuego/calor"—, que aparecen en su obra. Y, dentro de esta perspectiva, cabe asimismo un análisis en profundidad de composiciones como "Avant la nuit" (43), que recogen las imágenes angustiosas ya analizadas para oponerlas a las del entorno infantil, sus contrarias:

"Avant la nuit, une pensée de toi pour toi, avant que le jour tombe

Dans le filet blanc des angoisses, et la promen<u>a</u> de aux frontières

Du rêve du désir avant le crépuscule, parmi les gazelles des sables

Pour ressusciter le poème au Royaume d'enfance..." (44).

Antes de comenzar con la casi mecánica repetición del drama nocturno, en el que Senghor evoca sucesivamente el insomnio, el sentimiento de opresión -"filet"-, su impotencia, la muerte, la angustia en fín, el poeta se concede un respiro, adelantando la idea de reposo que llega con el amanecer, la protección y la libertad de su niñez con los que sabe se saldará la tortura nocturna. El sueño, la poesía, como señala Mauron, "constituent une voie de passage entre conscience et inconscience" (45), pero, además, siguiendo su análisis sobre R. Fry (46), esta especie de "rêve éveillé" conduce al poeta a una satisfacción imaginaria —en relación con la capacidad alucinatoria de su poesía— de los deseos, a un "wish-fulfilment". Ello coincide con el cambio cualitativo que se opera frente a la noche: de noche angustiosa a noche-cómplice (47), como se había podido observar que ocurría con respecto a "mort"/"Morts", según fuera visto con ojos de niño o de adulto.

El "royaume d'enfance" se encuentra en relación con "les fonds sous-marins des terres ancestrales" (48), imagen a retener por su vinculación física con la regresión reversible a través del sueño o la alucinación. Su infancia se confunde con la geografía africana y ésta, naturalmente, con las imágenes energéticas: sol, calor, fuego, leche, savia, sal, etc., etc.:

"De longs troupeaux coulaient, ruisseaux de lait dans la vallée.

Honneur au Fouta rédimé! Honneur au Royaume d'enfance" (49).

De otro lado, infancia y "poiesis" confundiéndose a través del proceso creador, el valor genético de las imágenes africanas se evidencia. La función genética —expansión, energía— del verbo se reú ne en símbolos claros con el paraíso activo de su infancia:

"Je dis le fort je dis bien le généreux de ton sexe

L'Amant de la nuit aux cheveux d'étoiles filantes, le créateur des paroles de vie Le poète du Royaume d'enfance" (50).

En su descripción encontramos imágenes contrapuestas a las que definían la angustia: "sang", "lait", "sève" / "mort"; "soleil", "lumière", "feu", "chaleur", "blondeur", "tiédeur", "été", "aube", "ardeur", "brûlant", "étoiles", "or", "clarté", "flamme", "arc-enciel", "transparent", "rayons", "printemps", "éclair", "vie" / "nuit". Tambien es la victoria sobre la pasividad y la impotencia representa das por el concepto "fondrières" y sobre la agresión sufrida desde el exterior -"panthère", "milan", "léopard", "griffes", etc. La actividad del "royaume d'enfance" se mezcla con una expansión sensorial o la percepción de imágenes confiantes, cómplices, significadas las primeras por un conjunto de tipo musical (51), o las de tipo erótico-amoroso (52), y las segundas por el conjunto pretector "ancêtres"-"terre maternelle"-"mère"-"foyer"-"voix ancienne"-"racine"-"esprit"-"nid"-"sanctuaire"-"guide"-"innocence"-"fontaine"-"source", etc. Una imagen resume dicho contenido en un texto consciente:

"Contre le désespoir, mon refuge mon seul le Royaume d'enfance" (53).

El "royaume d'enfance", en otras ocasiones, forma el tercer movimiento, en su característica de tensión, de las composiciones dramatizadas senghorianas. En el caso de la ya analizada "Elégie de minuit", supone la reacción frente a la angustia, el insomnio, la obsesión sexual, la degradación, etc. Senghor reacciona en forma de regresiones hacia imágenes infantiles, esperando "la lumière de l'au be". Sueño e infancia llegan a confundirse en su tarea liberadora. Y así, encontramos la infancia "bruissant /e/ de rêves", que "repose sous Joal l'Ombreuse", "où fleurissent les Morts" (54), con, como colofón, el regreso hacia imágenes energéticas: el amanecer. Pero,

por extensión, este "paraíso infantil" —"la Terre promise de l'avenir dans le néant du temps présent" (55)—, es tambien la "négritude", valor máximo que caracteriza la validez del proceso de regresión entendido en función de los materiales de lenguaje que el poeta utiliza para procurarse su auto—satisfacción alucinatoria.

Por la vinculación del "royaume d'enfance" a la tierra africana, aparecen otras imágenes más profundas y personales. Imágenes concernientes a la figura materna como refugio frente a la angus
tia. Ya se ha visto la protección que ejercen sobre el niño los
"Morts", "les griots", los sabios, etc. El "enfant prodigue" (56),
se sabe contemplado con disgusto por los "ancêtres" durante su estancia en Europa. Su justificación ante ellos pasará por la evocación materna. La madre, en este sentido, se hace depositaria de las
garantías de la "négritude" (57), y el "royaume d'enfance" acaba sim
bolizando el reposo, el refugio, pero tambien la intercesión —como
ocurre en buena parte de las religiones de la Edad Antigua:

"Mère, sois bénie! ... Qu'ils m'accordent, les génies protecteurs..." (58),

"Mère, sois bénie!
Reconnais ton fils à l'authenticité de son regard, qui est celle de son cœur et de son lignage..." (59).

Si la llegada de la angustia coincidiera con la de la edad adulta, dos caminos complementarios deberían conducirnos a una única conclusión, dando por válida esta hipótesis. En primer lugar, a través de un estudio de los términos y las imágenes opuestos a los ya a nalizados, viendo si en ellos se da una coherencia que se superponga a la estudiada. En segundo lugar, si la crisis indica unas dimensiones cronológicas "infancia" / "madurez", viendo si el concepto "royau me d'enfance" configura un estado en el que la angustia es desconocida.

En relación con el primer procedimiento, es de destacar que las redes asociativas ilustradas por "angoisse" comprenden cierto número de términos, entre los que los más utilizados pueden ser los siguientes, en sus redes correspondientes:

```
"nuit"-"pénombre"-"ténèbres"-"brouillard"-"cendres"-"poussière"-"br<u>u</u> me";
```

En el campo opuesto, aparecen una serie de equivalentes de signo positivo. De las oposiciones posibles, podrían dar una idea las siguientes:

"peur" / "danse", "chant"; "mort" / "vie", "rosée", "sang", "sève", "sel"; "fièvre"—"douleur" / "rythme", "cadences", "légèreté", "mélodie"; "froid" / "soleil", "feu", etc.; "enfer"—"damnation" / "paradis"; "nuit" / "aube", "lumière", "blondeur", etc.

El problema, una vez vista la frecuencia de utilización de los contrarios en imágenes a veces inmediatas, consistiría en ver si existe entre éstos una coherencia significante semejante a la estudiada con respecto a la "angustia". En esta operación, se puede comenzar con las oposiciones a "nuit" (60). Y, en el extremo de la tensión, aparece el conjunto "soleil"—"lumière"—"feu"—"chaleur", con una frecuencia de uso no inferior a 392, lo que, en principio, parece apoyar la oposición cuyo denominador común radicaría en una función de tipo "energético". En particular, el campo asociativo de "soleil" aparece en numerosas oposiciones directas, arrastrado por "nuit" e inversamente:

"ma nuit sans soleil" (61); "mais la lumière len tement s'étend sur mes yeux de nuit" (61); "la verte lumière qui te fait d'or, qui te fait soleil de ma nuit" (62), etc.

La variedad de las oposiciones se manifiesta en imágenes muy diversas. Es el caso de la que se establece, por ejemplo, entre la naturaleza en germinación con respecto al sentido de degradación-putrefacción representado por el conjunto "fondrières"—"mort" (63). La red "energía—sol—fuego—germinación" se opondría así a las imágenes reunidas bajo el concepto de "angustia" a las que cabría añadir la referida.

El análisis de "Elégie de minuit" (64), en su composición

<sup>&</sup>quot;oubli"-"absence"-"solitude"-"attente";

<sup>&</sup>quot;insomnie"-"ennui"-"enfer"-"damnation":

<sup>&</sup>quot;mort"-"tornade"-"foudre"-"hivernage"-"tonnerre"-"cimetière"-"hiver"-"pluie"-"glace"-"fondrières":

<sup>&</sup>quot;fièvre"-"douleur"-"froid"-"larmes":

<sup>&</sup>quot;haine"-"trahison"-"servitude"-"serpent"-"peur".

dramatizada recoge literalmente la oposición de estas series de imágenes. La tensión se manifiesta en el enfrentamiento inmediato entre ellas, ya analizado con respecto a otras composiciones:

"Plus ne peux supporter la lumière de minuit..." (65).

La coherencia de una y otra serie viene dada por la acumulación de imágenes que, aparentemente independientes, se integran en las redes: es el caso de las correspondientes a la sexualidad -"étalon noir en rut", "fleuve de sémences à féconder", "je suis l'Amant et la locomotive au piston bien huilé", "l'esprit germe sous l'aine, dans la matrice du désir", "le sexe est une antenne au centre du mul tiple", etc. (66)-, a la agresión exterior, centrada en el cuello y frente a la que el poeta se mantiene pasivo -"je bondis de mon lit, un léopard sur le garrot, coup de simoun soudain qui ensable ma gorge" (67)-, etc. El martirio nocturno repetido deja paso a un desenla ce conocido: el sueño del amanecer. Como oposición al "horrible pour rissement des forêts vierges", Senghor recurre, como en su niñez, a las imágenes familiares, marcadas por la protección: "que je renaisse au Royaume d'enfance bruissant de rêves" (66). La noche infantil es cómplice porque el insomnio es desconocido, porque su silencio no es hostil, porque su universo recoge las presencias del familiar. Y, so bre todo, aunque este aspecto quede un tanto eludido en el estudio, porque refleja un mundo anterior al despertar de la sexualidad consciente: aparece el recuerdo de la muñeca "rose, aux yeux vert et or", con la que dormía "dans les bras" (67). Y, de forma decisiva tambien, a causa del recuerdo de los Muertos, sus amigos infantiles:

"Que je sois le berger de ma bergère par les tanns de Dyilôr où fleurissent les Morts..." (68).

A partir de este análisis se puede observar, pues, en primer lugar, que al universo coherente de la angustia responde una serie de imágenes de marcado carácter energético que, entre sí, conservan una semejante coherencia interna. Que el concepto de la angustia se enriquece en esta dialéctica y que, si el momento de la crisis parece coincidir con el del ritual de la iniciación a la edad adulta representado por la "fête des circoncis", la liberación de tipo alucinatorio por la que Senghor intenta una superación primaria de la angustia nos dirige en una dirección que coincide con el período anterior a este rito, es decir, a la infancia. Pues, en efecto, la co-

herencia de las imágenes de tipo energético representa una recreación del período infantil.

Así, toma sentido el hecho de que ciertas imágenes se carguen de uno u otro contenido afectivo según se sitúen cronológicamen
te antes o después de la ceremonia, tal y como se opera la recuperación de ésta por parte de la escritura del poeta. La noche puede ser
familiar, cálida, poblada, o bien hostil, fría, agresiva. La muerte
puede ser un elemento cotidiano en relación con los integrantes de
la naturaleza cómplice, o bien componente esencial de la angustia.
Ello se puede ampliar, como se ha visto, a la imagen del verano, y,
más allá, con un análisis semejante, las conclusiones serían idénti
cas con respecto a la selva, al aspecto alternativamente protector y
sombrío de la figura paterna, a la propia infancia en ocasiones, etc.

Las referencias senghorianas con respecto al rito de la iniciación son numerosas. En ellas aparecen algunos de los elementos mayores ya analizados y que actúan como referencias de tipo "antes / después", y que corresponden a lo que en las civilizaciones primitivas es un "rite de passage" (70). Pero, además, por medio de la fija ción practicada en el ritual, resulta visible la base coherente de las redes establecidas. Será conveniente, en este punto, centrar el análisis en este aspecto en particular, por considerarlo en íntima relación con la "crisis" y el mito personal senghoriano.

Dichas referencias, centradas en el ritual de la circuncisión, punto culminante de la iniciación, permiten explicar distintos puntos complejos de la poética senghoriana. De momento, se hace nece sario reseñar que no se trata de un rito únicamente puntual, que per mita explicar el paso de la adolescencia a la madurez. Como indica M. Eliade (71), se trata de una iniciación progresiva que puede extenderse durante períodos que, a veces, duran años aunque la ceremonia primordial se practique en unos pocos días. Es de destacar que, además del carácter fisiológico que preside el rito, la trascendencia de éste es perfectamente sentida por los pueblos que la practican. En su contacto con los tres elementos primordiales que caracterizan la ceremonia —"tremendum", muerte y sexualidad—, opera una revelación por parte del universo de lo sagrado que desborda lo meramente orgánico.

Es en este contexto como se entienden ciertas obsesiones senghorianas: la aparición de la angustia como oposición al "royau—

me d'enfance", o las oposiciones entre la muerte y las imágenes ener géticas —en este caso significadas por todo cuanto evoca un re—nacimiento de la naturaleza. Acerca de la primera, es de notar que el sentido del ritual, por ser un "incipit vita nova", supone, tras el encuentro con "la terreur divine" (72), la muerte de la infancia, "c'est—à—dire à l'ignorance et à l'irresponsabilité":

"Il traverse une série d'épreuves initiatiques qui le forcent d'affronter la peur, la souffrance, la torture, mais qui, surtout, l'obligent à assumer un nouveau mode d'être, celui qui est propre à l'adulte, c'est-à-dire qui est conditionné par la révélation presque simultanée du sacré, de la mort et de la séxualité" (72).

La oposición entre la muerte y la energía viene dada por el carácter ritual de la ceremonia. Esta es propiamente un renacimiento, lo que supone, previamente, una muerte. Muerte simbolizada por núcleos diversos de imágenes: la propia selva es uno de los más permanentes, pero tambien lo es la sangre, la piel desollada de los animales con que se recubre al sujeto y prefigura su re-nacer, etc. En cualquier caso, la muerte supone la de la condición profana, no santificada, natural. M. Eliade insiste en que "le mystère de la mort découvre au néophyte les vraies dimensions de l'existence, en l'introduisant au sacré, le mystère l'oblige à assumer la responsabilité d'homme" (73). De hecho, el acceso a la espiritualidad viene dado por un simbolismo de muerte. Pero en esta muerte vital yace la noción del renacer. Y este renacer es significado por conjuntos energéticos: las alubias, el alba, la guirnalda de flores, "un bâton à faire le feu, déjà brûlant /qui/ lui permettra d'allumer le feu dans lequel ses organes génitaux seront consumés" (74), etc.

De nuevo en el nivel de las composiciones senghorianas, en el análisis del binomio rito/poética, puede tomarse como punto de partida la "Prière des tirailleurs sénégalais" (75), composición escrita en Paris, en 1940, que relata la preparación al combate. El tema profundo, implícito, es la presencia permanente de la muerte, evocada explícitamente en cinco ocasiones.

Por extensión, Senghor asimila la noche de la escritura a la "des circoncis". En este caso, se trata de la "offrande de notre foi militante", de "l'offrande de nos corps... ténébreusement parfaits", "pour qu'ils poussent dessus nous les enfants de nos cadets, dont nous sommes les pères maturiers / Qu'à leurs pieds nous formons l'humus d'une épaisse jonchée de feuilles pourries..." (76). Pero, sobre todo, interesa la segunda parte del canto, en la que Senghor renueva la ofrenda de los "circoncis". A modo únicamente de ilustración, es revelador el hecho de que la composición se componga tan só lo de 15 "versets", en la que la frecuencia léxica es particularmente intensa. La muerte constituye un fondo implícito, presente igualmente por la evocación de sus contrarios. La lista se establece del siguiente modo:

El rito aparece bajo las características del canto africano (77). De ahí ciertas repeticiones obsesivas. La mayor parte de las
constantes rituales aparecen en la evocación: el sentido lúdico de
la ofrenda, su aspecto centrífugo, el concepto de la fatalidad que
le otorga un sentido a la ceremonia —la vinculación con el ciclismo
de la naturaleza: "identité primordiale de la même mort renaissance"
(78)—, la fertilidad, la reiteración del rito —"danse de vie renaissante", "de nouveau nous danserons" (79)—, el acceso a un universo
alucinado —necesario para una auto—satisfacción— a través de una orgía fónica:

"La danse autrefois des moissons, danse légère des corps denses

De notre moisson danse assaillante des bataillons..." (80).

y, sobre todo, desde el punto de vista del ceremonial africano, el carácter purificador del rito a través de la danza colectiva.

En este sentido, el rito constituye un elemento mágico intermedio que Senghor hace operar en la recuperación reversible de la pre-crisis. A través de este "voyage aux sources ancestrales" (81), se trata de proyectar "la clarté sur ma mémoire enténébrée", de disipar "les pagnes sur son sommeil sur son visage originel" (81). Es de destacar la persistencia de ciertos aspectos formales del ceremonial en los textos senghorianos (82). Como señala M. Eliade, a este respecto, en las ceremonias mítico-rituales (83), la renovación del Mun

do que representan se integra en un complejo cultural que comporta tanto el homenaje al Ser Supremo —y a los ancestros o a los "griots" en el caso de Senghor—, la anticipación de una cosecha abundante y la iniciación sexual de los muchachos (84). Estos elementos, reunidos, como se ha visto en la poesía senghoriana, se orientan hacia un renacer de la vida. La ceremonia es el paso mágico a la madurez. Ahora bien, mediante el proceso de "poiesis", Senghor va a operar una transferencia regresiva: el rito es la recuperación de la niñez a partir del último momento de memoria consciente de ésta. De donde se extrae la importancia que el poeta concede, dentro del complejo de lo ceremonial, a la fiesta "des circoncis" (85).

Las sucesivas superposiciones textuales han conducido el análisis a delimitar un posible campo crítico centrado en torno al rito, a la ceremonia primitiva, mecánica confirmada por las conclusiones a las que se ha llegado a partir de aquellos textos cuya orientación e imaginería consciente predominan sobre los procesos inconscientes, conclusiones resumidas en la nota (85). De la adquisición de cierto número de imágenes de origen probablemente involuntario, se ha abordado no sólo el estudio de una serie de reflejos inconscientes de un período crítico vinculado a la niñez sino tambien el papel que dentro de éstos ha podido jugar cierto número de figuras míticas exteriores, provocadoras de reacciones psíquicas, en períodos pre-psicóticos. De hecho, ambos se han presentado en un estado tal de interdependencia que, forzosamente, es preciso tenerlos en cuenta conjuntamente en el análisis, so pena de empobrecer su significado.

Como señala M. Eliade (86), buena parte de los contenidos del inconsciente susceptibles de ser extraídos por medio del psico-análisis están impregnados por un "aura religiosa" cuya experiencia compromete al hombre en su totalidad y, por consiguiente, tambien en las zonas profundas del ser, en aquellos casos en que la ceremonia responde a las características propias de una mitología precisa y las relaciones entre sujeto y objeto se hacen íntimas.

Es en este sentido como puede interpretarse la estructura dramática de las composiciones senghorianas que nos aparecen como claves de su poética; estructura dramática repetidas veces descrita

como compuesta por dos actos fundamentales y contradictorios: un 1º, en forma de curva degradada (significado por el concepto ampliado de la angustia), y otro, 2º, en forma de curva ascendente y significado por sus contrarios, y cuya persistencia se relacionaba con el sentido ritual de las civilizaciones primitivas (87). Ello conduce a pensar que inconsciente personal y mito religioso resultan dos posibles campos de lectura de una misma textualidad, basada en un idéntico juego de contrarios en tensión.

Por otra parte, algunas de las atribuciones al inconsciente de Senghor pueden extenderse, en el estudio de las tradiciones pri mitivas, a una serie de mitos africanos bien definidos. El caso más evidente puede estar constituído por los procesos de regresión reversible que le permiten al poeta una recuperación del "royaume d'enfance" y encuentran su prolongación en lo que Baumann y Eliade denominan "mythe paradisiaque" y Abrahamson "mythe d'origine" (88), y que va referido a una "época paradisíaca primordial" cortada por cierto "événement mythique", por un lado, y a un proceso de "wish-fulfilment" por otro. Los elementos de caída y, por ende, los de culpabilidad, de "ruptura" con un elemento integrador primero se encuentran presentes en esta perspectiva mítica. Si a ello se añade la posibili dad de re-integración a partir precisamente de una "ofrenda", surge en un plano diferente al analizado en la poética senghoriana el esquema de un recorrido de crisis tan válido para el poeta como el que le es específicamente intimo.

Pero, más allá incluso de estos aspectos de Índole estructural, se puede efectuer una operación semejante con una serie de elementos que codifican la poética senghoriana y, en particular, las imágenes. Como ejemplo notable por su inmediatez, el binomio "fuego / calor", cuya importancia en la poética de Senghor no es preciso destacar. El análisis realizado lo sitúa dentro de los procesos inconscientes del poeta, como punto de referencia privilegiado en el proceso de superposición de imágenes. Pero es que no se puede descuidar el contenido mítico de dicho binomio en las representaciones primitivas (89). M. Eliade aporta cierto número de ejemplos que coinciden en resaltar la posibilidad de manifestación de una serie de poderes mágicos en relación con conceptos que implican la idea de "calor", de "quemadura", de "ignición", etc. (90), conceptos cuyo denominador común sería "la maîtrise du feu". Determinadas pervivencias de dichos ritos son todavía practicadas en países del ámbito europeo, pre

sididas por un sentido colectivo, aunque descargadas en parte de sus contenidos míticos. Las referencias que aportan esta "chaleur magique", esta "maîtrise du feu" (91), conforman una posibilidad de acceso o de re—integración a la condición "des esprits" (92), so brepasando la condición humana cuya manifestación genérica más evidente vendría denominada por el concepto de la "angustia".

Ahora bien, dentro de este análisis, la experiencia mística —del chamanismo, por ejemplo— comporta una anticipación de la experiencia de la muerte: cada "trance" representa una muerte real (93). Es decir, proyecta un proceso de dramatización homologable a los que aparecen en las composiciones senghorianas. Procesos y situaciones dramáticas, por otra parte, referidas a la ya citada "nos talgie du Paradis", basadas en los "impulsos profundos del ser que, deseando participar de lo sagrado en la totalidad de su ser" (94), enfrenta un punto de ruptura representado por la idea de la muerte, a partir de la que sus impulsos ya no resultan posibles —lo que derivará hacia la concepción del "éxtasis" tal y como hoy se encuentra más extendido, es decir, basado en la separación del "alma" y el "cuerpo".

Desde este punto de confluencia para cuya concepción global habría que recordar las funciones del erotismo y el "tremendum". el papel reiterativo del ceremonial o el papel sacralizador de la génesis poética que Senghor le atribuye a su poesía, entre otros elementos que comportan una aproximación entre ambos campos y, a veces, una identidad, lo que resulta es la posibilidad de una lectura superpuesta de una misma textualidad a partir de campos inconscientes complementarios: el del individuo y el del género. Y ésto, que resulta evidente, puede extenderse al dominio concreto de la crítica poética. Es decir, que un análisis del primero no puede eludir el segundo, y viceversa. En concreto, en el caso de Senghor, parece evidente la necesidad de una puesta en común para obtener una aproximación válida de su obra: es la explicación más aproximada que po demos obtener para elementos como la estructura rígida de ciertas composiciones o la reiteración de los efectos, fenómenos en los que el proceso de sacralización aparece claro.

Por otra parte, ello resulta obvio —y de ahí su elección para apoyar en la práctica semejante posibilidad—, en el caso de un poeta que se esfuerza por conciliar dos culturas sensiblemente diferentes y, por ende, por hacer participar a cada una de las fórmulas

de la otra: en las relaciones que se establecen entre ambas se forma un campo analítico extremadamente rico. Pero, si en el caso de Senghor la evidencia es inmediata, parecido proceso podría tambien iniciarse con autores en los que este "mestizaje cultural" no aparece inmediatamente de forma tan determinante.

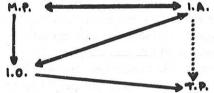
Estudiar las vinculaciones, pues, del inconsciente personal y la rama del colectivo basada en un estudio de las mitologías primitivas, a través del análisis de los arquetipos, en su proyección sobre una textualidad, no constituye el objeto del presente trabajo. Lo que sí interesa demostrar, en cambio, es cómo, partiendo de un análisis hoy en día ya clásico y bien definido —y ciñéndo—nos estrictamente a una metodología establecida dentro de la psico-crítica—, es posible y necesario desbordar ésta en el estudio del proceso creador, para ampliarla a análisis cuya necesidad, por otra parte, ninguno de los críticos del psicoanálisis se ha negado, a priori, a admitir. En este punto, otros problemas se plantean en el estudio de autores en los que la relación establecida no resulta tan clara (95). El problema planteado puede esquematizarse someramente del siguiente modo:

M.P.: mito personal

T.P.: texto poético

I.O.: imágenes obsesivas

I.A.: imágenes arquetípicas



En la definición del mito personal, pues, se situaría un doble juego de imágenes cuya textualidad parece coincidir en sus lecturas profundas. De donde se extrae la conveniencia de efectuar un análisis convergente de ambos niveles inconscientes hacia el tex to poético. Tal posibilidad, si bien no ha sido explorada en forma sistemática y con el rigor necesario (96), no resulta a priori contradictoria con respecto a las diversas críticas parciales existentes, habida cuenta de que, por su parte, tampoco intentaría acceder a una interpretación global de la génesis poética, reduciendo su ém bito a una parcela importante e imprescindible, pero tambien complementaria.

Su aplicación en el caso de Senghor, además de confirmar la posibilidad de una crítica que recoja esta complejidad, muestra la gradación de las dificultades a encontrar. Dadas las limitaciones materiales de nuestro estudio, la elección de Senghor venía jus tificada —además de por el interés intrínseco de su estudio— por unas condiciones especiales que permiten el análisis de un inconscien te permeable y, sobre todo, por su vinculación íntima con una civilización primitiva en la que los arquetipos se mantienen vivos y ofrecen estructuras orgánicas complejas. Los problemas de una metodología semejante con autores más herméticos, o, aparentemente, con me nor contacto con las formas de la pre—conciencia resultan evidentes y necesitarían análisis más profundos, cuyo contenido en este estudio queda apuntado (97). Desde esta óptica, su aplicación concertada con otros métodos críticos cuya convergencia sola debería ofrecer una interpretación global, debe situarse al margen de toda even tual polémica.

## NOTAS

- 1.— A partir, fundamentalmente, de las definiciones que sobre "moi créateur" y "moi social" propone MAURON, Ch.: <u>Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychanalyse</u>, Paris, José Corti, 1962; pp. 227 a 232.
- 2.- Es decir, propenso a recrear una geometría ordenante de tipo cen trífugo.
- 3.— El sentido de crisis viene aquí manifestado por una oposición de los contrarios que conllevaría una ruptura con las dimensiones lógicas de la conciencia.
- 4.- Mestizaje encarado por el propio Senghor en estos términos: "Celui-ci (le problème) n'est autre que celui même du destin de l'homme: de la Civilisation de l'Universel, dont le héros, en cette fin du XXº siècle, est le "métis". (Allocution à l'Hommage In
  ternational à Miguel Angel Asturias, Paris, 9 juillet 1974), in
  SENGHOR, L. S.: Liberté III. Négritude et civilisation de l'Universel, Paris, Le Seuil, 1977, p. 511.
- 5.- JUNG, C.-G.: Types Psychologiques, Genève, Libr. de l'Université, 1968, p. 456: "J'entends par Moi un complexe de représentations formant, pour moi-même, le centre du champ conscienciel, et me paraissant posséder un haut dégré de continuité et d'identité avec lui-même... Mais le Moi n'étant que le centre du champ conscienciel ne se confond pas avec la totalité de la psyché; ce n'est qu'un complexe parmi beaucoup d'autres. Il y a donc lieu de distinguer entre le Moi et le Soi, le Moi n'étant que le sujet de ma conscience, alors que le Soi est le sujet de la totalité de la psyché, y compris l'inconscient".
- 6.- Es de destacar, en este sentido, los estudios de M. Eliade y de G. Durand, entre otros. El método escogido intenta igualmente in corporar ciertos textos con aportes muy probablemente conscientes, siguiendo los procesos establecidos por Verhoeff. Ver (85).
  - 7.- MAURON, op. cit., pp. 23 y ss.
  - 8.- Dicha noción etimológica comporta elementos mágicos. No se crea a partir de algo -se trataría de una transformación-, sino a par tir de la nada, concepto estrechamente vinculado con la mitología de las civilizaciones primitivas.
  - 9.- Debido a su vinculación en la niñez con una civilización primitiva.
  - 10.- Por consiguiente, con intervención de los mecanismos de la vo-

luntad.

- 11.- Como quedaba reseñado, partimos de un conocimiento previo de la obra, lo que nos permite esquematizar el análisis de sus elementos.
- 12.- "Mort" tomado indistintamente como sustantivo y adjetivo.
- 13.— De destacar, además de los semánticamente emparentados: insomnio, pesadilla, soledad, adiós, abandono, traición, ausencia, espera, olvido, desesperación, fatiga, miedo, remordimientos, agonía, fiebre, dolor, odio, "ennui", etc. Y otros, a medio camino entre una proyección descriptiva y una sensación intima: bruma, cenizas, frío, hielo, lluvia, niebla, selva, acuoso, resbalar, serpientes, "hivernage", etc.
- 14.- N: "Elégie des eaux", p. 206.
- 15. CH: "A la mort", pp. 23 y 24.
- 16.- L: "Mon salut", pp. 233 y 234.
- 17.- Ibid., p. 234.
- 18.- Ibid., "Et le soleil", pp. 227 y 228.
- 19.- Ibid.: "Et le sursaut soudain", p. 227.
- 20.- Ibid.: "Je repasse", p. 225.
- 21.- N: "Elégie de minuit", p. 197.
- 22.- L: "Je me suis reveillé", p. 219.
- 23.— La imagen de la pantera como elemento agresor se ve reforzada en ocasiones por las correspondientes al leopardo, al milano, etc.
- 24.- N: "Chant de l'initié", p. 195.
- 25.- Ibid., pp. 191-192. Para el 2º,: L: "Mon salut", pp. 233-234.
- 26.- E: "A New York", pp. 113 y ss. Por más que esta imagen aparezca en relación con las referentes a la angustia que cabría calificar de conscientes.
- 27.- N: pp. 198-200.
- 28.- Ibid., p. 198.
- 29.- Ibid., p. 199.
- 30.- En este sentido, cabe situar nuestro análisis en un plano semejante al que Mauron efectúa acerca de la orientación global de la crisis de Corneille: op. cit., pp. 243 a 269.
- 31.- N: "Elégie des circoncis", p. 199.
- 32.- Ibid., p. 198.
- 33.- Ibid., p. 200.
- 34.- Ibid.: "Chant de l'initié", p. 192.
- 35.- CH: "Que m'accompagnent koras et balafongs", p. 34.
- 36.- Ibid., p. 27.
- 37.- "Toi Toko Waly, tu écoutes l'inaudible / Et tu m'expliques les

signes que disent les Ancêtres dans la sérénité marine des constellations", Ibid., p. 34.

- 38.- Senghor busca el apoyo de los "ancêtres": "Mânes ô Mânes de mes Pères", CH: "Chant d'Ombre", p. 39; "Oui c'est bien l'afeule noi re, la Claire aux yeux violets sous ses paupières de nuit". Ibid. p. 40; el "éléphant de Mbissel", Ibid.: "Le retour de l'enfant prodigue", p. 47; "Sîra-Badral", H: "Poème liminaire", p. 54; "les génies protecteurs", Ibid.: "A l'appel de la reine de Saba", p. 57. Ver tambien: "Quel chanteur ce soir convoquera tous les Ancêtres autour de nous", Ibid.: "Lettre à un prisonnier", p. 82: "Les Ancêtres qui me parlaient m'initiaient aux vérités alternées de la nuit et du midi", E: "Comme les lamantins vont boire à la source", p. 158; "les blancs vieillards tout fleuris de sagesse.. ..Kotye Barma...Les Maîtres-de-Science...Les dévins du Bénin... Les Grands Prêtres de Poèré aux Etats de Mogho-Naba...Les initiés de Mamangètye au Sanctuaire des Serpents...", N: "Chants pour signare". p. 177; "les Maîtres de Dyong", Ibid., p. 180; "la prêtresse de Tanit", L: "Toujours miroirs", p. 243; etc. etc.
- 39.- L: "Avant la nuit", p. 234.
- 40.- CH: "Le retour de l'enfant prodigue", p. 46.
- 41.- Ibid.: "Que m'accompagnent...", p. 26.
- 42.- Ibid.: "Vacances", p. 41.
- 43.- L: p. 234.
- 44.- Ibid., p. 234.
- 45 .- MAURON: op. cit., p. 24.
- 46.- Ibid., pp. 21 y ss.
- 47.— Así, Senghor, como "poète au royaume d'enfance", es el "amant de la nuit aux cheveux d'étoiles filantes, le créateur de paroles de vie", E: "Chaka", p. 128. Dichos cambios focales se manifiestan tambien con "été", tomado como imagen energética. Por ejemplo, en N: "Elégie des eaux", p. 204:

"Eté toi toi encore Eté, Eté du Royaume d'enfance

Eden des matins trempés d'aube et splendeur des midis, comme le vol de l'aigle étales

Eté de silence aujourd'hui, si lourd de courroux sous le regard du Dieu jaloux",

o en CH: "Ndéssé ou "blues", p. 23:

"Voilà cependant qu'au coeur de juillet, je suis plus aveugle qu'Hiver au pôle".

48.- E: "Messages", p. 105.

- 49 .- Ibid., "Teddungal", p. 107.
- 50.- Ibid.: "Chaka", p. 128. Por otra parte, dicho valor genético es subrayado por Senghor analizando el proceso creador de sus imágenes poéticas. Ver a este respecto E: "Comme les lamantins...", p. 158: "...quelques villages sérères perdus parmi les tanns, les bois, les bolongs et les champs. Il me suffit de les nommer pour revivre le Royaume d'enfance".
- 51.- El conjunto "rythme"-"chant"-"fûts lisses"-"cristal"-"danse"-"joie"-"mélodie"-"cadences"-"légèreté"-"vibration".
- 52.- El conjunto "couleurs"-"senteurs"-"parfum"-"chevelure"-"odeur"-"moissons"-"fleurs"-"mûrir"-"baignade"-"mains"-"femme"-"sourire"-"sexe"-"yeux"-"lèvres"-"voix"-"bouche"-"jeunes filles"-"poi
  trine"-"amour"-"bronze"-"virginité"-"cuisses"-"fiancée"-"seins"-"ventre"-"gorge"-"noces", etc. etc.
- 53.- L: "Ta lettre", p. 237.
- 54.- N: "Elégie de minuit", p. 198.
- 55.- E: "Comme les lamantins...", pp. 154-155.
- 56.- CH: "Le retour de...", p. 45.
- 57.— Ver nota 55. Lo cual, por otra parte, no resulta extraño si pen samos, como el propio Senghor señala en "La Communauté Impéria-le", que "la véritable famille sérère est la famille maternelle. Les liens du sang se nouent par la mère et par elle seule", o, en <u>Négritude et humanisme</u>: "Pour les gens de mon village, je suis toujours Sédar Nyilane", del nombre materno. La vinculación genética como ente portador de una "tradición" se establece siem pre a través de la madre.
- 58.- E: "A l'appel de la reine de Saba", pp. 56-57.
- 59.- Ibid., p. 59.
- 60.- Utilizada en no menos de 170 ocasiones.
- 61.- E: "La mort de la princesse", p. 144.
- 62.- Ibid., "D'autres chants", p. 150.
- 63.- "blé du printemps", "lait de ta lumière", N: "Elégie de minuit", p. 196; "joie sponsorale des moissons", HN: "Prière des tirailleurs sénégalais", p. 67; "joie de la nage dans l'eau tiède et le placenta primordial", L: "Ta lettre", p. 237; "soleil de ton sourire...odeur des troupeaux", "miel fauve", N: "Chant de l'initié", p. 190; "seins mûrissant au soleil", Ibid.: "Chants pour signare", p. 188; "feu blanc", "sève", "lait", E: "Lettres à la Princesse", p. 140; "poème lourd de lait", Ibid.: "L'absente", p. 113; "la sève d'avril qui dans tes veines chante", HN: "Chant

du printemps", p. 83, etc. La lista puede ser interminable.

- 64.- N: "Elégie de minuit", pp. 196 y ss.
- 65.- Ibid. Los ejemplos tambien podrían ser numerosos en este sentido: en el mismo poema: "Seigneur de la lumière et des ténèbres", p. 197.
- 66.- Ibid., p. 197.
- 67.- Ibid., p. 196.
- 68.- Ibid., p. 198.
- 69.- Como ha quedado reseñado, partimos de la base de un estudio previo de la poética senghoriana, con el fin de obviar análisis excesivamente minuciosos para los límites de este trabajo.
- 70.- ELIADE, M.: Mythes, rêves et mystères, Paris, Gallimard, 1972, p. 277.
- 71.- Ibid., p. 236.
- 72.- Ibid., pp. 240 y ss.
- 73.- Ibid., p. 246.
- 74.- Ibid., p. 238.
- 75.- HN: pp. 66 y ss.
- 76.- Ibid., p. 68.
- 77.- Estudiar sus características en E: "Comme les lamantins...", pp. 153 y ss. Es de destacar el papel del ritmo en su poética, así como su faceta de desintegración del sujeto profano en las danzas rituales.
- 78.- L: "Je lis Miroirs", p. 242.
- 79.- HN: "Prière des tirailleurs sénégalais", p. 67.
- 80.- Ibid., p. 67. "Jeux agonistiques", "danse légère des corps denses", "joie sponsorale des moissons", "dans le frémissement fer vent de nos corps égaux épaules égales", etc.
- 81.- N: "Chant de l'initié", p. 190.
- 82.- Por ejemplo, en las invocaciones: "Mère, sois bénie...", HN: "A l'appel de...", p. 55.
- 83.- ELIADE, M.: Aspects du mythe, Paris, Gallimard, 1975, pp. 62 y s.
- 84.- Ibid., pp. 64 y ss.
- 85.- Ver E: "Epîtres à la princesse", p. 134:

"Le peuple noir m'attend pour les élections des Hauts-Sièges, l'ouverture des Jeux et des fêtes de la Moisson

Et je dois régler le ballet des circoncis. Ce sont là choses graves".

En aquellos textos en que apunta una intervención de la conciencia en la elaboración de las imágenes, aparece una progresión se

mejante, lo que confirma la estructura propuesta basada en una oposición "angoisse / royaume d'enfance". Y ello, partiendo de una mera constatación: la oposición de la madre al primer encuentro del niño con la cultura europea, entendido por Senghor como un cas tigo -"punition"-, con vistas a "me dresser" (E: "Comme les lamantins..., p. 158), a los 7 años. La escuela de "los blancos" representa lo contrario de los "vagabondages" con pastores y campesinos por el "royaume d'enfance", es decir, la aniquilación de una bús queda de sabiduría emprendida por el niño en forma pre-consciente, el abandono de un entorno familiar, de seguridad. La oposición madre / padre, se ve reforzada por otra "royaume d'enfance" / cultura europea, que, por extensión, subyace en las imágenes asociadas calor / frio, etc. Estos textos conscientes son los que, de momento, quedaban excluídos del análisis por indicar notaciones "angustiosas" que parecían provenir de elementos "coyunturales" o marcadamente objetivables desde el exterior. Quedaban reducidos a confirmar o invalidar las estructuras adquiridas a través del análisis de las imágenes profundas. Y responden, fundamentalmente, a un esquema de triple vertiente: la despedida, el enfrentamiento con la cultura civilizada avanzada (Nueva York) y la prisión. En el primer caso, aparece "l'angoisse des gares" y "l'angoisse des départs" (CH: "C'est le temps de partir", p. 36), como imágenes-clave. En el segundo, es la "angoisse au fond des rues à gratte-ciel" y "l'angoisse bouchée de tes larmes tomber en gros caillots de sang" (E: "A New York", pp. 113 y 115), en un paisaje de Harlem en donde las contradicciones entre la civilización y el "rythme et sang du tam-tam, tam-tam sang et tam-tam", se hacen agudas para el poeta.

La prisión, por su parte, corresponde al período bélico: "Sang sang ô sang noir de mes frères, vous tâchez l'innocence de mes draps

Vous êtes la sueur où baigne mon angoisse, vous êtes la souffrance qu'enroue ma voix

Wôi! entendez ma voix aveugle, génies sourds-muets de la nuit" (HN: "Tyaroye", p. 88).

Las imágenes contenidas en el concepto "angustia" resultan en estas composiciones en buena parte similares a las ya analizadas. En el primer caso, "que je n'enfonce plus avant mes racines de ficus dans cette terre grasse et molle", o "le bruit picotant des termites qui vident mes jambes de leur jeunesse" (CH: "C'est le temps

de partir, p. 36); en el 2º, "livré au silence sournois de cette nuit d'Europe / Prisonnier de mes draps blancs et froids bien tirés, de toutes les angoisses qui m'embarrassent inextricablement/Quand fond sur moi, milan soudain, l'aigre panique des feuilles jaunes" (HN: "A l'appel..., p. 55), o:

"Quinze jours sur les trottoirs chauves de Manhattan

-C'est au bout de la troisième semaine que vous saisit la fièvre en un bond de jaguar

Quinze jours sans un puits ni patûrage, tous les oiseaux de l'air Tombant soudain et morts sous les hautes cendres des terrasses" (E: "A New York", p. 113).

Aparecen imágenes ya vistas bajo el signo de "fondrières", donde la pasividad se mezcla con la agresión sufrida, con la impotencia, con el elemento líquido, incluso en imágenes textualmente similares:

"Et que les eaux obscures charrient des amours hygiéniques, tels des fleuves en crue des cadavres d'enfants..." (E: "A New York", p. 114).

En el tercer caso, la composición, voluntarista y consciente, abor da sobre todo, imágenes objetivables. Sin embargo, retiene la atención la referencia a "draps" precediendo inmediatamente a "la sueur où baigne mon angoisse" (HN: "Tyaroye", p. 88), es decir, introduciendo un elemento líquido-viscoso (la aparición de la sangre, reveladora, merecería ser analizada), sobre todo tras la lectura de "A l'appel de la reine de Saba" (ver nota 58); la referencia a la inocencia de las sábanas apunta más bien en la dirección del ceremonial de la iniciación.

"A New York" reûne elementos suficientes para que a partir de esta realidad captada por procesos conscientes ("d'abord j'ai été confondu par ta beauté") afloren imágenes obsesivas anteriormente citadas. Es el caso de la infancia vinculada a una dinámica de la naturaleza ("pas un rire d'enfant en fleur"), ("pas un sein maternel", "fleuves en crue des cadavres d'enfants", etc.) Algunas imágenes de "Luxembourg 1939" (HN:, p. 63), composición temáticamente comparable —el desarraigo— presentan rasgos similares:

"Ce matin du Luxembourg, cet automne du Luxembourg, comme je passais comme je repassais ma jeunesse

Sans flâneurs sans eaux, sans bateaux sur les eaux, sans enfants sans fleurs

Ah! les fleurs de septembre et les cris hâlés des enfants qui défiaient l'hiver prochain

Seuls deux vieux gosses qui s'essayent à jouer au tennis Ce matin d'automne sans enfants -fermé le théâtre d'enfants! Ce Luxembourg où je ne retrouve plus ma jeunesse..." La infancia, en este contexto, aparece como un elemento referencial de valores múltiples, como ocurriera con la noche, la muerte, el verano, etc. La infancia ahora puede ser ausencia, símbolo degradado o carencia. Como tal elemento referencial, Senghor va a situarla en un punto central con respecto a la angustia. Pero el ni ño no es un ente aislado y su imagen no es autónoma. Actúa dentro de un marco de oposiciones, dentro del juego de tensiones, al lado de la naturaleza. La vinculación es de tipo primario: "Pas un rire d'enfant en fleur, sa main dans ma main fraîche Pas un sein maternel, des jambes de nylon. Des jambes et des seins sans sueur ni odeur" (E: "A New York", p. 114). La naturaleza primitiva significada por el niño y la madre se nutre de imágenes sensibles: sudor y olor por oposición a "cœurs artificiels payés en monnaie forte". De nuevo se trata de una com posición dramatizada y, cuando Senghor describa en la 2ª parte la regeneración ciudadana por medio de la sangre negra de Harlem -recuérdese el papel purificador del líquido en la crítica bachelardiana, o el valor de la sangre en los ritos purificadores-, las fórmulas regenerantes tomarán el carácter de lo primitivo: "Croupes ondes de soie et seins de fer de lance, ballets de nénuphars et de masques fabuleux", "la courbe des croupes et la souplesse des lianes". De otra parte, y recogiendo una imagen ya aparecida repetidas veces, la sangre pasa del estado de "gros caillots de sang" -de una relación con "angoisse", "tomber" y "larmes"-, a través del rito primitivo -"écoute au loin battre ton cœur nocturne, rythme et sang du tam-tam, tam-tam sang et tam-tam"- al de "huile de vie".

A partir de este somero análisis, se puede concluir que en aquellas composiciones que contienen imágenes que no parecen vincularse con un proceso de elaboración inconsciente, surgen, en forma quizás más elaborada, unos sustratos que, superpuestos, convergen en el sentido del análisis ya efectuado de las metáforas obsesivas senghorianas. Aún sería preciso añadir a estos apuntes aquellos textos que, en Lettres d'Hivernage por sjemplo, sitúan la angustia dentro de las coordenadas presencia / ausencia: espera—ansiedad—angustia. Dicho proceso ofrece posibilidades en un análisis que se preocupara por buscarle una relación coherente con el estado de angustia. No obstante, las imágenes que lo presentan en la poé

tica senghoriana ofrecen un porcentaje excesivo de intervención de mecanismos conscientes. Igualmente, se podría recurrir a los textos no sometidos a ningún tipo de elaboración poética, aunque sí estilística—los procedentes, por ejemplo, de "Comme les lamantins...". No obstante, las composiciones reseñadas resultan suficientemente reveladoras como para que la hipótesis del mito personal senghoriano aparezca confirmada.

- 86.- ELIADE: op. cit., pp. 15 y ss.
- 87.- Ibid., pp. 21 y ss.
- 88.- Ibid. Ver el capítulo "La nostalgie du paradis", pp. 78 a 94.
- 89.— A este respecto, y a pesar de su imprecisión empírica y los problemas planteados por un "a priorismo" en ocasiones excesivo, es evidente la perentoreidad de las teorías bachelardianas centrando la temática del fuego. Ver BACHELARD, G.: <u>La psychanalyse du</u> <u>feu</u>, Paris, Gallimard, 1975. Siempre que conservara su carácter conflictual, como reflejo de un traumatismo original.
- 90.- ELIADE: Op. cit. Ver el capítulo referente a las experiencias sensoriales, pp. 95 a 125.
- 91.- Ibid., p. 118.
- 92.- Ibid., p. 121.
- 93.— No nos referimos aquí a las experiencias basadas en procesos de éxtasis en las que la experiencia mística se realiza únicamente en el nivel espiritual, sino a las basadas en situaciones de car nalidad, anteriores y cualitativamente superiores, en las que la contingencia interesa a la totalidad del ser.
- 94.- Ibid., p. 125.
- 95.- Sería preciso delimitar las posibilidades dinámicas de las mitologías, sus facultades concretas de reproducción y metamorfosis, el grado de autonomía de una mitología "moderna" del tipo, por ejemplo de la que Barthes intentaría definir, con respecto a las procedentes de civilizaciones primitivas, etc.
- 96.- En cierto modo, con el rigor mauroniano: analizando diversos autores y géneros literarios, de épocas diferentes.
- 97.- El hecho de que la crítica clásica se vea obligada, con respecto a autores diversos y en torno a formulaciones específicas en su génesis poética, a abordar empíricamente campos no muy alejados de los aquí planteados, nos obliga a denunciar los defectos de tal procedimiento cuando no se le conduce de modo coherente y analítico. Por nuestra parte, señalamos como cualidades básicas

en un estudio de esta índole el que, por una parte, se vincule con las razones profundas del fenómeno de la creación artística a través del estudio del inconsciente, y, por otra, tome sus materiales y se base en un estudio riguroso de la textualidad.

El estudio de la obra poética de Senghor se ha efectuado a partir de la edición de <u>Poèmes</u> de 1974, en Edit. du Seuil, coll. "Points". Dicha edición comprende las obras siguientes —citamos a continuación la nomenclatura utilizada en las "Notas" para identificar cada una de ellas:

CH: Chants d'Ombre (1945) N: Nocturnes (1961)

HN: Hosties Noires (1948) L: Lettres d'Hivernage (1972)

E: Ethiopiques (1956)



## El Personaje como Espectador.

## «Au bonheur des dames» de Emile Zola.

M A RIA ISABEL HERRERO GARCIA

En cualquier novela, anterior al siglo XIX, la función de la descripción es la de ser un mero elemento decorativo: junto al "héroe" están presentes los objetos, las costumbres, los paisajes, pero como algo ajeno, nunca participan del mundo interior, psicológico del personaje. Ni siquiera de sus características físicas.

Sin embargo, a partir principalmente de Stendhal y Balzac, la descripción busca nuevas funciones. Con ellos, deja de ser un elemento superfluo para convertirse en un modo de expresión necesario e imprescindible, dotado de nuevos contenidos, aunque siempre subordinado a la narración o, en todo caso, instrumento auxiliar de los mismos. Sucesivamente, la preponderancia de la narración sobre la descripción es menor, hasta llegar a una "casi" completa independencia.

A partir de Stendhal y Balzac, la descripción toma función de explicación a la que se añadirán nuevas características, de forma que resulta imposible comprender la psicología de cualquier personaje balzaciano o stendhaliano sin antes conocer los más intimos y minimos detalles de los objetos, del mundo exterior que los rodea. Piensese, por ejemplo, en las descripciones de la casa de los Grandet, la pensiín de Vauquer, la ciudad natal de Lucien de Rubempré. Descripciones, éstas, que son decisivas a la hora de comprender cualquier personaje.

El desarrollo ulterior de la descripción, como antes apuntábamcs, rebasa su primera función "explicativa", función ésta que queda siempre separada —el plano "a parte"— de toda la unidad narrativa. Se unirá cada vez más al plano de la narración, a la que arrebatará algo da su carácter dramático, llegando a la total fusión con ella. Es en este momento cuando la descripción gana su verdadera autonomía expresiva, al participar de la misma función que la narración dentro de la novela.

La distinción tradicional de los dos modos de expresión de la novela:narración y/o descripción tiende a desaparecer, hasta el pun to de que esmás fácil concebir una descripción libre de todo elemento narrativo que a la inversa, "pues la designación más sobria de los elementos y circunstancias de un proceso puede ya pasar por un comienzo de descripción... Se puede pues decir que la descripción es más indispensable que la narración puesto que es más fácil describir sin contar que contar sin describir" (1).

Naturalmente lo dicho más arriba, no significa una independencia total entre los dos modos de expresión. En la literatura, como en la vida, no existen los "fenómenos puros". Ningún escritor renunciaría, de un modo absoluto, a la descripción. Ni siquiera las grandes o bras épicas están exentas de ella; tampoco se puede afirmar que los grandes realistas del siglo XIX hayan renunciado al relato.

El nuevo "movimiento" de la descripción,iniciado por Balzac y Stendhal,logrará sus funciones más extensas con Flaubert y Zola.

Evidente es,en principio, la abundancia de la descripción en la obra de Emile Zola. Abundancia que no escapa a los lectores y que adquiere suma importancia para el estudioso.

Al estudiar e investigar la forma en que Zola construye sus novelas y el método empleado, puede observarse que la descripción ante cede, preexiste a la narración. En efecto, basta consultar y recurrir a la preparación de sus novelas, a sus famosos "dossiers" y esbozos para demostrar dicha afirmación (2).

Por otro lado, es necesario añadir que la preexistencia de la descripción con respecto a la narración, se encuentra, incluso, en sus numerosos escritos teóricos, así como en sus postulados; en ellos señala la meta propuesta, meta que desde nuestro punto de vista es más "descriptiva" que "narrativa": "Le but à atteindre n'est plus de conter, de mettre des idées au bout les unes des autres; mais de rendre chaque objet qu'on présente au lecteur dans son dessin, sa couleur, son odeur, l'ensemble complet de son existence" (3).

En uno de esos escritos teóricos, referido precisamente a la descripción, (4) vemos cómo entiende Zola este modo de expresión y qué significa para él; concepto que se halla relacionado naturalmente con

toda una concepción del mundo y del hombre, con todo un comportamiento social del propio autor.

Para Zola no se trata simplemente de describir, de enumerar los objetos que rodean al hombre, sino de "completarlo y determinarlo", el hombre no puede estar separado de su "medio", puesto que es éste quien explica las causas de su comportamiento, de su psicología; la descripción según Zola, sería "un état du milieu qui détermine et complète l'homme", sería la exposición y/o la explicación de la "influencia del medio" en el hombre, uno de los pilares de la teoria naturalista.

La descripción, así concebida, conlleva una minuciosidad, una exhaustividad en la exposición del "medio": ni siquiera los mínimoes de talles son alvidados.

Ahora bien, Zola parte de una postura teórica que no se cor - responde con su producción "práctica", con sus novelas. En ellas rebasa su planteamiento teórico. Esta es la transgresión, advertida por la crítica, que caracteriza y marca la peculiaridad y "grandeza" de su obra.

En los "Rougon— Macquart" hay un hecho que llama inmediatamente la atención, debido a su peculiaridad y a su repetición constante: un detalle, un hecho, un episodio insignificante adquiere una dimensión de monumentalidad, de un gran significado social, tomando todas las características de un símbolo, a veces inclusive se transforma en mito. Los ejemplos abundan en cualquiera de los volúmenes que integran la serie. Zola es plenamente consciente de este hecho: "Dans mon œuvre il y a une hypertrophie du détail vrai. Du tremplin de l'observation exacte elle s'élance jusqu'aux étoiles. La vérité s'élève d'un seul coup d'aile jusqu'au symbole".

Otra transgresión de su teoria descriptiva es una consecuencia de la "pasión por la naturaleza" que domina al autor. Esta pasión le lleva a considerarla, en muchas ocasiones, como una prolongación y engrandecimiento de la humanidad. La naturaleza, los objetos, el medio, ya no son algo dependiente del hombre y que existen en función de él, sino que adquieren una autonomía propia, se humanizan, y actúan como si de una persona humana se tratara:

"Et <u>les étoffes vivaient</u>, dans cette passion du trottoir: <u>les dentelles avaient un frisson</u>, retombaient et cachaient les profondeurs du magasin.

d'un air troublant de mystère; les pièces de drap elles-mêmes, épaisses et carrées, respiraient, soufflaient une haleine tentatrice; tandis que les paletots se cambraient davantage sur les mannequins qui prenaient une âme, et que le grand manteau de velours se gonflait, souple et tiède, comme sur des épaules de chair, avec les battements de la gorge et les frémissements des reins..."(4)

También esta transgresión es reconocida por el propio Zola, que la considera como un desequilibrio: "La passion de la nature nous a souvent emportés, et nous avons donné de mauvais exemples, par notre exubérance, par nos griseries du grand aire...on écrit des œuvres où les ruisseaux se mettent à chanter, où les chênes causent entre eux, où les roches blanches soupirent comme des poitrines de femme à la chaleur de midi" (5).

Sin embargo, el reconocimiento de este desequilibrio, de "es te mal ejemplo" es limitado, ya que Zola sólo lo reconoce en las descripciones cuyo objeto es la naturaleza, y por el contrario la cita an terior, como numerosos pasajes de los "Rougon-Macquart", muestra que esa "humanización" puede extenderse a cualquier objeto, a cualquier elemento del "medio".

Al lado de estas discordancias entre teoría y práctica, reconocidas por el autor, existe otra, en la que se centrará el presente trabajo. Discordancia relacionada con el modo de expresión descriptivo y que no ha sido expuesta por el autor de forma teórica.

Intentaremos establecer cómo por una serie de procedimientos "técnicos" el resultado de esa teoría, ya señalada, es el contrario. Es decir, el personaje va a estar al servicio del medio, va a ser un mero espectador de todo lo que le rodea. Dichos procedimientos "técnicos" harán que sean los propios personajes los que inserten la descripción en la narración, su actitud ante los objetos nos llevará a la conclusión de que el individuo desaparece, el personaje es "devora do" por el medio. Existe, pues, una reconversión de los términos: la fórmula "hombre — medio" se transforma en la fórmula "medio— hombre". El texto base del presente trabajo es la novela "Au bonheur des Dames" onceavo volumen de los "Rougon—Macquart".

Al abordar el estudio y el empleo ó la técnica de un modo de J

expresión novelesco, se plantea un primer problema: si, por un lado, consideramos los modos de expresión como las distintas maneras que posee el autor de una obra para dar a conocer al lector una información, y su "historia, y, por otro, consideramos la descripción justamente como uno de esos modos o como una forma de transmitir la "información", debe establecerse primeramente la postura que el autor adopta ante su "información", ante su "historia", es decir, conocer su "punto de vista". Una vez conocido éste, pasar a analizar el problema de los "agen tes" de la información; es decir, a través de qué medios el autor hace llegar la historia al lector. Estos agentes serán lógicamente consecuencia de su "punto de vista".

Todos los estudios y los críticos que se han ocupado no sólo de la obra de Zola, sino también del llamado "realismo", de todo el "naturalismo" o de la llamada "novela burguesa" han puesto de manifies to que una de las características de dichas novelas es lo que llamamos la desaparición del autor/ narrador; la impersonalidad y objetividad que el autor/ narrador adopta frente a su relato. Esta actitud es la llamada "visión por detrás": el narrador se sitúa por encima del relato, de los personajes y de sus acciones, convirtiéndose en una conciencia total, en un ser omnisciente, una especie de dios todopoderoso. En consecuencia con esta actitud adoptada de impersonalidad, de objetividad, (6), trataré de analizar quienes son los "agentes" de la descripción, por qué medios el autor describe, dibuja "l'ensemble complet de l'existence".

Tal como veremos seguidamente esos "agentes son, en la obra zoliana, los propios personajes. En efecto, los personajes zolianos son casi siempre, sería demasiado arriesgado decir siempre, no sólo los soportes de la descripción, los que nos describen el mundo que los rodea, sino también los soortes y transmisores de los juicios y opiniones del autor.

El propio Zola confisa, en sus notas preparatorias, que tal personaje sólo le servirá para presentar la descripción de un objeto, de un panorama, de un decorado, etc... Sin duda alguna en este hecho radica la importancia del estilo indirecto libre de la obra zoliana, estilo en el que se mezcla la palabra de los personajes y la del relato o descripción.

Ahora pasaremos a exponer cuál es la función de los persona jes y de manera especial cuáles son los medios de que dispone el per-

sonaje para poner en contacto al lector con el objeto descrito, para poder así establecer la relación "hombre — medio".

En el primer capítulo de "Au bonheur des Dames" se observan ya una serie de descripciones sobre los grandes almacenes, introducidas por un personaje, Denise, cuya actitud será frecuente en la novela, y que no será exclusiva suya, ya que también otros personajes la adoptan, aunque naturalmente con significado y características diferentes. Dicha actitud es la de espectador, o hablando más propiamente, la de "mirón", "voyeur, badauds";

"- Oh!, dit-elle, <u>regarde</u> un peu Jean!
Et ils <u>restèrent plantés</u>, serrés les uns contre
les autres... - Ah bien! reprit-elle après un silence, en voilà un magasin!.
C'était à l'encoignure de la rue Michodière ... un
magasin de nouveautés dont les étalages..." (p.41).

Casi a lo largo de todo el capítulo se repite esta actitud que supone tanto el hecho de mirar ("...demeurés absorbée", "elle fut reprise par une vitrine", "ils furent séduits", "dont elle apercevait les vitrines", etc.) como el de adoptar una posición estática, pasiva, de contemplación ("oublieuse du reste", "l'oncle Baudu était oublié", "il était lui—même redevenu immobile", "elle resta seule, assise près de la porte").

Tras esta mirada y actitud contemplativa de los personajes, desaparece el narrador omnisciente. El objeto descrito ya no es tributario del narrador, sino del personaje. El lector ve el objeto a través de sus ojos.

Ahora bien, no es el personaje de Denise el más representativo de esta actitud; sus características están mejor y más plenamente representadas por la mirada de los Baudu y del compadre Bourras, es decir, por los representantes del antiguo comercio.

Son numerosos los pasajes de la novela, en los que vemos a éstos "mirando" los grandes almacenes. Por su mirada sabemos los cambios que se llevan a cabo y que influyen profundamente en su vida: por ejemplo, a lo largo del capítulo octavo, el lector asiste con ellos al desarrollo de estos fenómenos:

"Debout sur le seuil de sa boutique, l'oncle regardait, d'un <u>oeil morne</u>. A mesure que le "Bonheur des Dames" s'élargissait, il semblait que le "Vieil Elbeuf" diminuât..." (p.235)

"...car ses yeux (ceux de Mme Baudu) navrés allèrent d'elle (Géneviève) à Colomban, puis se reportèrent sur le "Bonheur". C'était vrai, il leur volait tout..." (p.255).

La misma actitud aparece en todos los propietarios de las pequeñas "boutiques" del barrio, que asisten a su "muerte" y al "triun fo" de los grandes almacenes. Sin embargo, commo en las citas anterioresres se puede apreciar, su mirada posee una característica más, nue va, que antes no encontrábamos: la tristeza, la impotencia, rasgo car gado de todo un significado simbólico en la temática de la novela:

"Mais la <u>tristesse</u> augmentait chez les Baudu. Les travaux d'en face étaient un continuel tourment qui avivait leur malchance..." (p.242).

"...et l'on voyait, contre les vitres, les <u>faces</u> pâles des petits commerçants, eccupés à compter les premières voitures..." (p.257)

"...et tous <u>restaient les yeux</u> sur le monstre, attirés, possédés, se rassasiant de leur malheur... (p.255).

Esta actitud de la pequeña clase comerciante no es en absoluto ambigua, ni cambiante. El autor, desde el principio de la novela, la expone claramente: en el capítulo primero, con la aparición del com padre Baudu; la razón de esta claridad, de esta no—ambiguedad debe bus carse en el método de elaboración y composición de la novela zoliana. (7).

Así pues, un primer modo de insertar la descripción en la narración es la mirada de los personajes. Mirada que, según los casos, adquiere rasgos diferentes.

Un primer tipo es el que acabamos de analizar: mirada pasiva, ligada a la actitud de "mirón", pero cargada de un sentimiento de tristeza e impotencia. Aunque característica de varios personajes, los Baudu, Bourras, Robeneau..., se puede reducir a un único tipo humano, que se convierte en un símbolo: el pequeño comerciante que asiste, impotente y sin defensa, a su propia muerte, devorado por el "monstruo", su gran enemigo, el gran comerciante.

Ahora bien, esta regla puede sufrir una transgresión, la mirada del personaje concreto se borra, desaparece y deja paso a una mirada colectiva, impersonal, adquiriendo una dimensión global y totalizadora. Ya no es tal personaje quién mira y asiste pasivamente a los acontecimientos que acaecen, es todo el barrio, toda una colectividad humana, la que MIRA:

"Mais ce qui remuait le <u>quartier</u> plus encore, c'étaient les travaux entrepris au "Bonheur des Dames". <u>On</u> parlait d'agrandissements considérables, de magasins gigantesques... Mouret, disait—on,... Partout, le Bonheur rachetait les baux, les boutiques fermaient..." (p.235).

"...c'était une obsession maladive.<u>On</u> était pourri de plâtre, <u>on</u> ne vendait plus rien..." (p.237).

"Tout le quartier, d'ailleurs, en était secoué. De l'enclos de planches longeant et embarrassant les trois rues..." (p.243).

Esta mirada colectiva se mahifiesta y se concreta a lo largo de las descripciones del capítulo XIII. Los acontecimientos, los hechos que se suceden (la muerte de Geneviève, el intento de suicidio de Robineau, la muerte de Mme Baudu, la desaparición de las dos tiendas — símbolos, la de los compadres Baudu y Bourras) no hacen más que corroborar y subrayar la descripción de este "fenómeno social": la lenta e irrevocable desaparición del pequeño comercio. Ya veremos posteriormente cómo este capítulo, entre otros muchos, puede ser considera do como una descripción.

Sin embargo existe otro tipo de mirada, cuyas características ya no son la impotencia/tristeza, sino las contrarias. El único rasgo en común con el tipo anterior sería el de la pasividad: también aqui el personaje juega un papel de "mirón", de espectador. Pero, el sentimiento dominante de su actitud es de admiración, de éxtasis, de participación y apoyo. El personaje siente en esta ocasión una atracción "positiva" hacia el objeto descrito, lo admira.

Es obvio, pues, que este tipo de mirada es característica de Denise y de Octave Mouret. Si la mirada triste e impotente de los "pequeños comerciantes" mostraba al lector los aspectos "negativos" y "destructivos del gran comercio, la mirada admirativa y/o partícipe

acercará al lector lo "positivo" y lo "constructivo" del nuevo gran comercio: su profusa y rica decoración, su estructura, cuyo elemento principal, las grandes vitrinas de los escaparates, contribuye a esa atracción del "mirón". A este respecto existe a lo largo de la novela una serie de frases características, que encabezan muchas de la 'descripciones de los grandes almacenes, ("Cette maison énorme pour elle, lui gonflait le coeur, la retenait, émue, intéressée...", "une admiration la clouait sur le trottoir...", "ce qui la passionnait, c'était le "Bonheur des Dames...", ":.. et elle se rapprocha, attirée de nouveau et comme réchauffée...").

Se podría pensar que este tipo de mirada no es exclusivo de Denise, sino de todos los personajes que por primera vez "chocan" o to pan con este nuevo tipo de comercio. Se podría hablar, incluso, de una mirada — símbolo. En Denise es, no obstante, particularmente intensa: así en el capítulo cuarto, cuando ya es dependienta, o en el capítulo séptimo, a pesar de haber sido despedida de la manera más indigna, cuando ya no pertenece a la "máquina".

Esta mirada de Denise, que es la del propio Zola, traduce su postura: a pesar de todas las desgracias que "le grand magasin" provoca a su alrededor, y a las que ha asistido directamente, ya que han al alcanzado a sus más allegados, Denise seguirá apoyando y defendiendo el nuevo comercio, por las razones que veremos más adelante.

A través de la mirada de Denise, sólo percibimos el aspecto exterior de los nuevos almacenes, o bien un aspecto superficial de su funcionamiento. Este hecho se debe a su integración en el mecanismo: desde ese momento su mirada ya no es válida para este tipo de descrip ciones. Su familiaridad con el objeto hace que éste haya perdido para ella toda posibilidad de "admiración", toda novedad. Denise ya no puede ser una "mirona". Es necesario que aparezcan otros personajes que continúen la función de "mirones".

Mouret presenta al lector numerosos aspectos y facetas que le permiten completar el objeto descrito. Ahora bien, es necesario advertir que el personaje de Mouret concentra en sí mismo los tres medios de inserción de la descripción en la narración que encontremos en la novela: la mirada, el habla y la acción: atendamos por el momento

al primero de ellos: la mirada de Mouret deriva de su acción, la mayoria de las veces; es decir que los objetos, el decorado que Mouret presenta, se halla intimamente relacionado con su actividad, con su trabajo como director e inspirador de "ese monstruo". Un ejemplo de esto lo encontramos al principio de la novela: si en el primer capítulo hemos conocido el aspecto exterior de los almacenes, gracias a la mirada de Denise, en el segundo conocemos y visitamos su interior, gracias a la de Mouret: mirada que se relaciona y encuadra en la visita de inspección cotidiana:

"Eh bien, descendons, reprit Mouret. Il faut s' occuper de cette mise en vente... La soie est arrivée d'hier, n'est—ce pas? et Bouthemont doit être à la réception.

Bourdoncle le suivit. Le service de la réception se trouvait dans le sous-sol..."(p.73).

Son las primeras palabras de Mouret las que nos introducen en el interior de los almacenes; así tembién, en las páginas siguientes recorremos todos los servicios y dependencias de la mano y mirada de Mouret. En dichos pasajes ambos medios se hallan intimemente unidos.

Este texto es también revelador para estudiar el fenómeno que apuntábamos al principio: la profunda interpenetración de la descripción/narración, que hace verdaderamente difícil, por no decir imposible, señalar los límites de una y otra. Fenómeno señalado en el capítulo treceavo.

Sin embargo existen pasajes en los que la mirada de Mouret no está tan estrechamente unida a la acción, sino que, por el contrario, son prácticamente ajenos: se trata de los casos en los que Mouret entabla una "batalla" decisiva por la consolidación del nuevo comercio, con el riesgo de su ruina total. Por ejemplo, en el capítulo cuarto, describe así el lanzamiento de las novedades de invierno:

"Mouret se planta, seul et debout, au bord de la rampe du hall. De là, il dominait le magasin, ayant autour de lui les rayons de l'entresol, plongeant sur les rayons du rez-de-chaussée. En haut, le vide lui paru navrant... En bas,... Et le cœur de Mouret était surtout serré par la paix morte du hall: le jour y tombait..." (p.127).

nera decisiva en la descripción del objeto, llegándose, en algunos ca sos, a una completa identificación personaje/objeto (8) ( por ejemplo Renée y "la serre" en "La Curée", en "La Bête Humaine"): así por ejem plo, en las dos visitas de inspección descritas, capítulos segundo y octavo, apreciamos en esta última elementos totalmente subjetivos. Si en el capítulo segundo la objetividad es la característica principal, en el doceavo, cada paso, cada momento adquieren connotaciones subjetivas: el personaje ya no nos describe al objeto en sí, sino que añade los pensamientos, los sentimientos que en él despierta:

"Il regardait ce torrent tomber chez lui, il songeait qu'il était un des maîtres de la fortune pu blique, qu'il tenait dans ses mains le sort de la fabrication française, et qu'il ne pouvait acheter le baiser d'une de ses vendeuses..." (p.351).

"Lui, songeait qu'il avait offert à la jeune fille des soies, des velours, tout ce qu'elle voudrait prendre à pleines mains, dans ces tas énormes, et qu'elle avait refusé, d'un petit signe de sa tête blonde...Ses yeux se troublaient, ce départ colos sal n'avait plus d'importance, il ne lui restait qu' une idée de voyage, l'idée de s'en aller dans des pays lointains, de tout abandonner, si elle s'obstinait à dire non..." (p.352).

"...Il revenait à la caisse centrale,s'irritait à la vue des coffres—forts, marchait au milieu de ces millions, dont l'inutilité le rendait fou. Elle disait non toujours non". (p.353).

Por el contrario, la postura de Denise es la de no aceptar esta situación de competencia desigual. Aunque se sienta atraida y de fienda el mecanismo del nuevo comercio, de los grandes almacenes, "dans son amour instinctif de la logique et de la vie", su naturaleza, su dulzura, su sensibilidad ante cualquier desgracia no le permite adoptar y aceptar, sin lucha, el principio de esa ley que se le antoja tan horrible y dura, según la cual sería verdad "cette nécessité de la mort engraissant le monde, cette lutte pour la vie qui faisait pousser les êtres sur le charnier de l'éternelle destruction".(9).

Este matiz, sin duda importante, es el que distingue la "mi-

"Brusquement, il reparut en haut du grand escalier qui descendait au rez-de-chaussée; et, de là, il domina encore la maison entière... Mais la vue des galeries, au rez-de-chaussée, le rassurait..." (p.131).

Si en principio hemos identificado y reunido en un mismo tipo las miradas de Denise y de Mouret, como miradas "pasivas", de admiración y/o de atracción, es necesario matizar las características de
ambas, aspecto en el que entra en juego la psicología y la personalidad del personaje-tipo, por lo que sólo aludiremos rapidamente.

La postura de Mouret y en consecuencia su mirada, no admite contradicciones: participa plena y conscientemente del mundo que le ro dea, es el agente activo que emplea todos los medios a su alcance para salir vencedor de la lucha que ha entablado: "organiser la maison de manière à exploiter les appétits des autres". Debido a su fe ciega en el triunfo y a lo que él considera la irrevocabilidad de los hechos, "Mouret gardait une gaieté triomphante, une certitude de millions, en homme adoré des femmes et qui ne peut être trahi". Pero, esta actitud se teñirá de tristeza, de vacío, a consecuencia de lo que llamamos la "intriga" de la novela: Denise, ese frágil personaje, simboliza la ven ganza de la mujer explotada, tarea a la que Mouret ha consagrado su vi da.

Naturalmente esta transformación del personaje y esta "veneganza" es aparente, coyuntural, circunstancial y con poca consistencia: Denise, tal y como se podía prever, acaba "cayendo en los brazos de Mouret". Sin duda debido a un deseo explícito del autor de que la obra "acabe bien": "plus de pessimisme d'abord, ne pas conclure à la bêtise et à la mélancolie de la vie, conclure au contraire à son continuel la beur à la puissance et à la gaieté de son enfantement". (Ebauche de "Au Bonheur des Demes"). Hecho que determina el cambio de mirada de Mouret, a partir del capítulo décimp, y se manifiesta claramente en la visita de inspección que realiza a lo largo del capítulo doce:

"Mais c'était surtout pendant son inspection quoti dienne des magasins qu'il <u>sentait sa misère</u>...d' abord en bas..." (p.351).

Este nuevo elemento de la personalidad y comportamiento de Mouret pone de manifiesto la psicología del personaje e influye de ma-

rada de Mouret y la de Denise, y, por otro lado, es el que explica que Denise presente el Exterior de "Bonheur des Dames" y las tiendas de los compadres Baudu y Boorras, símbolos, como ya queda dicho, del nuevo y del antiguo comercio.

Una vez que Denise es engullida por la "máquina", su mirada no sirve ya para la función que le tenía asignada el autor, la de "mirona", se produce entonces, como antes aludíamos, la sustitución de personajes. En este caso, el personaje de recambio es un grupo de muje res, no un personaje individual, que no solo describen el edificio de los grandes almacenes, sino que también hacen que el lector descubra y explore, para una total comprensión, el medio.

Esta necesidad de exploración (10) se convierte en esencial cuando se trata de un fenómeno "nuevo", de una nueva institución social de un nuevo hecho, como es el caso de la novela que nos ocupa (11): el papel de los grandes almacenes y su influencia en el desarrollo de la vida social, así como su enorme incidencia en la psicología humana, sobre todo en la femenina. Es el propio Mouret, en una conversación con el barón Hartmann, capítulo tercero, quien expone al lector el fundamento de la nueva institución social, "plus haut que les faits déjà donnés, au sommet, apparut <u>l'exploitation de la femme... il lui élevait un temple...</u> créait le site d'un <u>culte nouveau...</u>" (p. 110 – 111) Esta misma idea aparece a menudo en los discursos de Mouret y es la que le sirve como fundamento para realizar las transformaciones de los grandes almacenes:

"...Partout on avait gagné de l'espace, l'air et la lumière entraient librement, le public circueal lait à l'aise, sous le jet hardi des fermes à longue portée. C'était <u>la cathédrale du commerce moderne</u>, solide et légère, faite pour un peuple de clientes..." (p.258).

La mirada del nuevo personaje colectivo es doble: permite al lector visitar y explorar el medio, los aspectos de los grandes almace nes que interesan al posible cliente: la profusión y riqueza de los artículos expuestos, los escaparates, etc...y, que, por otra parte, permiten también conocer la influencia que el medio ejerce en su psicología, cómo, en un lento proceso, este medio marca y "devora" al personaje. Influencia, que, como ya se sabe, es uno de los pilares de la teo-

ría naturalista y una de las leyes que, según dicha teoría, rigen el mundo. En el caso de la novela que nos ocupa se hace más patente en las figuras de Mme Marty, "emportée toujours par sa rage de dépense", de Mme Guibal, "se promenant des heures sans jamais faire une emplette, heureuse et satisfaite de donner un simple régal à ses yeux"; de Mme de Boves, "serrée d'argent, toujours torturée d'une envie trop grasse, gardant rancune aux marchandises, qu'elle ne pouvait emporter"; de Mme Bordelais, "d'un flair de bourgeoise sage et pratique, allant droit aux occasions"; d'Henriette, "qui, très élegante, y achetait seulement certains articles, ses gants, de la bonneterie, tout le gros linge". (p.113). Dejaremos este aspecto de la novela naturalista, a pesar de su gran interés, pues desbordaría el marco del presente trabajo, para analizar más de cerca la primera función de este grupo de personajes, función plenamente descriptiva.

En la novela que nos ocupa existen tres capítulos que, por motivos diferentes, presentan un mismo hecho y se desarrollan en una misma escena, con ciertas variaciones espaciales: la "exploración" y "descubrimiento por un grupo de mujeres ( reducidas a un solo tipo, que adquiere el rol de símbolo) de un medio o de un decorado desconocido y que despierta su curiosidad. Se trata de la descripción de esa actividad "moderna" y de ese fenómeno nuevo de la sociedad descrita por Zola: el "ir de compras", actividad tan normal y familiar en nues tra época actual.

En efecto, con motivo del lanzamiento de las novedades de in vierno, de la "famosísima" seda "Paris Bonheur" (cap.IV), de la inaguración de las nuevas reformas de los almacenes (cap.IX), y de la inaguración de la nueva fachada (cap. XIV), "ces dames" guían y conducen al lector a través de las distintas secciones de los almacenes. De nue vo, es la mirada de un personaje la que nos introduce en el ambiente, la que nos describe el decorado; con su paseo, el lector irá conocien do las distintas secciones: con sus escaparates, sus artículos, sus compradoras, sus dependientas, etc. Estos tres capítulos se hallan do minados por el ir y venir de las clientes, de la gente, por todo un juego de miradas, de acciones. Algunos ejemplos servirán para corrobo rar este hecho:

"...Puis elles disparaissaient dans le vestibule, changé en salon oriental.
Dès la porte, c'était ainsi un émerveillement, une

surprise qui, toutes, les ravissait..." (p.120).

"-Regardez donc!, cria Mme de Boves, immobilisée, les yeux en l'air. C'était l'exposition des ombre<u>l</u> les..." (p.265).

" Cependant, comme elle traversait les foulards, la ganterie, son cœur défaillit de nouveau. Il y avait là..." (p.267)

"Puis, arrivée à la grande galerie, elle leva les yeux. C'était comme une nef de gare..." (p.271).

"...elle s'était arrêtée, saisie par la vie ardente qui animait ce jour-là l'immense nef. En bas..." (p.272).

"Ce qui arrêtait ces dames, c'était le spectacle prodigieux de la grande exposition de blanc..." (p.409).

"Mais, sur le palier du grand escalier central, le Japon l'arrêta encore..." (p.429).

Pero, la mirada no es el único modo de mostrar el embiente. A menudo las distintas secciones de los grandes almacenes son descritas por medio de la acción: "est le grand voyage commença le long des galeries encombrées", "...elles arrivaient au rayon des dentelles. C'était...", "Alors, Denise put passer avec ses frères. Tout le linge..."

Otro fenómeno observable es que, a menudo, el persomaje, o el grupo, tomado como elemento transmisor, desaparece, se diluye en beneficio de instancias impersomales, o lo que es más característico de la obra zoliana, y que ya vimos en el caso de los pequeños comerciantes, el grupo y el personaje concreto dejan paso a las masas, a esas mujeres "pâles de désirs" que no son capaces de resistir las "ofertas", los "anuncios", en suma, la gran tentación que ALTERA sus nervios y apetitos y que las hace perder toda su personalidad:

"Il y avait des poussées d'épaules, une bousculade fiévreuse, autour des casiers et des corbeilles..." (p.263)

"...il semblait que le flot de clientes, coulant à plein, buvait les passants de la rue, aspirait la

population des quatre coins de Paris...leur désir satisfait jouissait de cette approche pénible, qui fouettait davantage leur curiosité. C'était un pêle-mêle de dames..." (p.264).

Al personaje se le presenta otra posibilidad, junto a la mirada, para hacer llegar al lector el objeto descrito: la de hablar de
él. En "Au Bonheur des Dames", sólo un personaje puede hacerlo, pues
sólo él conoce a fondo el objeto, sus peculiaridades, más aun si tenemos en cuenta que él es su inspirador y en gran medida, su creador:
Octave Mouret.

El ejemplo más claro de esa actividad, como medio para describir un objeto, lo hallamos en el capítulo tercero, cuando Mouret explica al barón Hartmann los "mecanismos" del nuevo comercio; también en el capítulo noveno, donde explica los nuevos "descubrimientos" para atraerse a las mujeres, su principal clientela. Este tema será tratado en las conversaciones de Mouret con su amigo de infancia: Paul Vallagnosc y en ellas aparece un elemento nuevo: la "filosofía" y la concepción del mundo del propio Mouret.

El habla, como medio de introducción y/o de presentación de un objeto, plantea el siguiente problema: ¿ Hasta qué punto se pueden considerar los pasajes en los que Mouret hable de su "méquina" como pa sajes descriptivos? ¿ No sería en este caso más propio hablar de relato, de narración?. Es éste el punto que más interesa para llegar al objetivo propuesto en un principio: a saber, cómo la actitud de los personajes hacia un objeto, entre otros factores (12), nos puede llevar a establecer la desaparición del "héroe". Punto éste harto complejo, y del que intentaremos establecer algunos aspectos.

El mecanismo, las transformaciones de los grandes almacenes, los pasajes en los que aparecen dichas transformaciones pueden ser relatos, si pensamos que la intriga de la novela reside justamente en "narrar" cómo funciona y cómo se desarrolla esta moderna actividad comercial. Sin embargo, la "intriga" de la novela no es precisamente ésa.

El plan de Zola, al escribir la novela, es el de "faire le poème de l'activité moderne... exprimer le siècle qui est un siècle d'action et de conquête, d'efforts dans tous les sens" (13). Esta meta se traduce en la "lucha por la existencia", en la lucha de los "fuertes" contra los "débiles", en el triunfo de los FUERTES. Ahí está la

verdadara "intriga" de la novela, el verdadero relato. Por esta razón, los pasajes anteriormente señalados son considerados como descripciones: constituyen un elemento más de la completa presentación del "medio", imprescindible para el estudio profundo de esa "lucha por la vida", inciden, completan y repercuten en la "intriga", pero no son "relato".

A medida que la novela avanza, otro personaje comienza a "hablar": Denise. El cambio de medio de presentación coincide con el cambio del papel del personaje: a medida que Denise se convierte en un personaje influyente de la acción, adquiere ciertos "privilegios que antes le estaban vedados.

Sin embargo, aunque sus palabras versen sobre el mismo tema, los grandes almacenes, tienen un enfoque distinto: ya no se trata de hablar sobre la "máquina", sino de los que la hacen funcionar, en un intento de hacer más llevaderas sus difíciles condiciones de vida, de subsanar las desigualdades, las injusticias demasiado evidentes. Por esta razón, las descripciones concernientes a la vida de los empleados, a su actividad, las conocerá el lector a través de Denise, en sus conversaciones con Mouret. En estos pasajes, Mouret pasa a ser un persona je secundario: si anteriormente era él quién instruía, ahora él es instruído.

El tema de los parlamentos de Denise corresponde, sin duda, a un deseo del autor de reconciliar dos posturas antagónicas, de "co-rregir" las injusticias, con un paternalismo y humanismo que está lejos de ser convincente.

Pero la meta de estos dos tipos de "habla" es la misma: la de majorar el rendimiento de la "máquina": "Elle (Denise) ne pouvait s' occuper d'une chose, voir fonctionner une besogne, sans être travaillée du besoin de mettre de l'ordre, d'améliorer le mécanisme". (p.370).

Hasta ahora los personajes, ya sea a través de su mirada o de su habla, nos ponen en contacto, a nosotros lectores, con el objeto des crito: de esta manera hemos conocido el aspecto interior y exterior de los grandes almacenes, en distintas fases de su evolución, hemos aprendido su funcionamiento interno, los mecanismos que rigen este mundo tan complejo. Nos falta, no obstante, conocer un aspecto primordial: ¿Cuál es et trabajo de los que hacen posible que la "máquina" funcione? ¿cómo viven? ¿cómo podemos conocer el "estado puro" de los almace-

nes, cuando todavia no han sido "invadidos"?.

Para responder a todos estos interrogantes, existe una terce ra actividad de los personajes, un tercer medio de presentación: su trabajo, su acción con el objeto. Con la aparición de este modo de pre sentación, se vuelve a plantear el problema visto en la descripción del mecanismo del nuevo comercio. Se trata de pasajes donde, a menudo, se hace imposible discernir claramente la narración de la descripción. Es en la acción de los persomajes donde " la description prendra la forme d'une série d'actions plus ou moins ordonnancée en redondance avec la qualification du personnage qui l'assume... une énumération d'actes techniques où le texte passera en revue les outils et les détails du décor à décrire au fur et à mesure que le personnage les manipulera ou les modifiera" (14).

El párrafo anterior puede ser aplicado, palabra por palabra, al capítulo décimo, considerado, en su conjunto, como una descripción, ya que se trata de un acontecimiento único: "Le premier dimanche d'août, on <u>faisait l'inventaire..."</u>

Por otro lado, este capítulo plantea una cuestión capital en la estructura y composición de la novela burguesa y uno de los pilares técnicos de la novela realista y naturalista: la problemática de la escena, del "tableau". Problemática que es consecuencia del método de composición y de la importancia de la descripción como elemento que go za de una cierta autonomía narrativa en la novela.

La acción sobre los objetos como medio para describirlos es representada por el conjunto de los empleados de los grandes almacenes, incluido el propio Mouret. Esta descripción tiene un fin claro: mostrar y hacer llegar al lector esa "lutte sourde" en la que todos estan comprometidos y en la que todos ponen "une égale aprêté", llegándose a una completa destrucción y anulación del individuo, como veremos poste riormente:

"... et, dans leur fatigue commune, toujours sur pied, la chair morte, les sexes disparaissaient, il ne restait plus face à face que des intérêts contraires, irrités par la fièvre du négoce..." (p.143).

" Cependant <u>il y avait peu de place pour les songe</u> ries dangereuses, au milieu de son existence de

travail. Dans le magasin, sous l'écrasement des treize heures de besogne, on ne pensait guère à des tendresses, entre vendeurs et vendeuses. Si la bataille continuelle de l'argent n'avait effacé les sexes, il aurait suffi, pour tuer le désir, de la bousculade de chaque minute, qui occupait la tête et rompait les membres..." (p.164).

"...et il (Huttin) soulagea sa rancune sur les cahiers de notes de débit: encore une drôle d'invention qui leur encombrait les poches! <u>Il y avait</u> entre eux une lutte sourde..." (p.130).

A lo large de las páginas anteriores hemos ido viendo las distintas actitudes que los personajes de "Au bonheur des Dames" adoptan ante el mundo, ante los objetos que les rodean. De lo que pueden establecerse las siguientes conclusiones: el personaje es siempre un mero espectador, y como tal actúa; su comportamiento no sigue sus propios impulsos, su propia problemática, sino que se rige por unas reglas preestablecidas y preconcebidas, ajenas a él, impuestas: la cita anterior nos permite, sin duda, corroborar este hecho: los empleados se "ahogan", desaparecen como voluntades independientes, sometidos como están a la voluntad general, que en absoluto se identifica con la suya propia, su individualidad es "devorada" por la "máquina infernal", por el "monstruo".

Así, es imposible encontrar una verdadera personalidad individual, un verdadero "héroe problemático": Mouret no puede llevar a cabo su aventura por sí solo, necesita de sus empleados, de sus clientes, de la ayuda financiera. Por otro lado, los hechos de la novela, sobre todo aquellos que podrían constituir verdaderas problemáticas, como el enfrentamiento entre el pequeño y gran comercio, no son más que "hechos o fenómenos sociales" donde todo está ganado o perdido de ante mano. ¿Acaso se aprecia una tensión dramática, por mínima que ésta sea, en la narración de dichos temas?.

Estas dos conclusiones, nos llevan a establecer las características de la novela naturalista: la desaparición del personaje problemático (el "héroe") y la limitación de su drama, o en todo caso el carácter ficticio de éste, como podemos apreciar en la lucha de Mouret por conseguir y alcanzar el amor de Denise. Debido a las características apuntadas, según las cuales el personaje es un mero espectador de los acontecimientos, cuya consecuen cia es la de ser el medio más adecuado para la introducción de las des cripciones, la composición de "Les Rougon-Macquart", y más concretamen te de "Au bonheur des Dames", puede ser considerada como una escena o más bien como una serie de escenas, vistas bajo distintos ángulos.

Sin duda alguna este modo de composición se halla condicionado y responde a una época determinada, a una sociedad determinada. Como ha señalado la crítica marxista (15) existe una evolución paralela entre las estructuras novelísticas y las estructuras sociales y económicas.

La sociedad, descrita por Zola, es el tipo de sociedad burguesa capitalista, cuyo motor y factor de desarrollo fue la revolución industrial y que en la época de Zola ya se habían llevado a cabo las grandes transformaciones. Por ejemplo, tomando el caso de los grandes almacenes, actividad que trata la novela del presente artículo, éstos aparecen a partir de 1842; en 1852 se inagura en Paris los del "Bon Marché", que Zola tomó como modelo para la elaboración de "Au Bonheur des Dames". En 1883, año en que Zola escribió la novela, los grandes almacenes ya tenían conquistado su "derecho de ciudadanía" (16).

Este hecho histórico imposibilita al autor participar en la construcción de la sociedad en la que vive, lo que le lleva a convertir se en su observador. Observación que, en absoluto, implica colaboración ya que, debido a su propia "honestidad", ésta le está vedada: no puede participar y colaborar con un tipo de sociedad que le repugna, pero tam poco puede juzgarla, al menos moralmente, ya que la cree regida por unas leyes objetivas ("la lucha por la vida", "el triunfo de los fuertes", en suma el concepto darwiniano del "struggle for life").

Esta situación contradictoria en la sociedad es la que hace que Zola tienda a abandonar la realidad, para sustituirla por un mundo mitológico y mesiánico.

## NOTAS

- 1.- Genette, G. "Frontières du récit", en Communications, 8, 1966.
- 2.- Son numerosos los trabajos dedicados a la génesis y elaboración de los "Rougon-Macquart". Las ediciones de su obra en "La Pléïade" poseen interesante documentación.
- 3.- Zola,E. "Les Romanciers naturalistes". Œ uvres complètes. Eds du Cercle du Livre Précieux, p.160. El subrayado es nuestro. Para corroborar este método, citamos, a continuación, un pasaje teó rico de "Le sens du réel", incluido en la serie de artículos que in tegran "Du roman", sobre la manera de abordar cualquier objeto: "Un des nos romanciers naturalistes veut écrire un roman sur le mon de des théâtres. Il part de cette idée générale, sans avoir encore un fait ni un personnage. Son premier soin sera de rassembler dans ses notes tout ce qu'il peut savoir sur ce monde qu'il veut peindre. Il a connu tel acteur, il a assisté à telle scène. Voilà déjà des documents, les meilleurs, ceux qui ont mûri en lui. Puis il se mettra en campagne, il fera causer les hommes les mieux renseignés sur la matière, il collectionnera les mots, les histoires, les portraits. Ce n'est pas tout: il ira ensuite aux documents écrits. lisant tout ce qui peut lui être utile. Enfin, il visitera les lieux, vivra quelques jours dans un théâtre pour en connaître les moindres recoins, passera ses soirées dans une loge d'actrice, s'impregnera le plus possible de l'air ambiant. Et, une fois les documents complétés, son roman, je l'ai dit, s'établira de lui-même. Le romancier n'aura qu'à distribuer logiquement les faits. De tout ce qu' il aura entendu se dégagera le bout du drame, l'histoire dont il a besoin pour dresser la carcasse de ses chapitres. L'intérête n'est plus dans l'étrangeté de cette histoire; au contraire, plus elle sera banale et générale, plus elle deviendra typique. Faire mouvoir des personnages réels dans un milieu réel, donner au lecteur un lambeau de vie humaine, tout le roman naturaliste est là". ("Le Roman expérimental", "Du roman", Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p.214- 215).
- 4.- Zola, E. "De la description", op.cit., p.231- 236.
- 5.— Zola, E. "<u>Au Bonheur des Dames</u>", Paris, Garnier— Flammarion, 1971, p.41. Para todas las citas sobre la novela, hemos empleado la presente edición.
- 6.- Sobre los estudios del "punto de vista", vease bibliografía.

- 7.- Hamon, Ph. "Zola, romancier de la transparence", <u>Revue Europe</u>, avril-mai, 1968, p.385-391.
- 8.- Borie, J. "Zola et les mythes", Paris, Eds du Seuil, 1971.
- 9.- Sobre esta cuestión temática, vease C. Becker, "Introduction au Bonheur des Dames", Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p.13-34.
- 10.- Las exploraciones son frecuentes en los "Rougon-Macquart", vease por ejemplo, el caso de "Les Halles" en "Le Ventre de Paris", el jardín del "Paradou" en "La Faute de l'Abbé Mouret", la mina en "Germinal", etc.
- 11.- Bouvier- Ajam, M. "Zola et les magasins de nouveautés", <u>Revue Eu</u>rope, avril- mai, 1968, p.47- 54.
- 12.- Otro factor bien pudiera ser la composición de las novelas en escenas o "tableaux".
- 13.- Zola, E. "Ebauche", en "Les Rougon-Macquart", T.IV, col. "L'Intégrale, Paris, Eds du Seuil, 1970.
- 14.- Hamon, Ph. "Qu'est-ce qu'une description?", Poétique, nº 12, 1972 p.465-485.
- 15 .- Vease bibliografía general.
- 16.- Bouvier- Ajam,M. art.cit.

Sade,

filósofo de la vida.

### FIDEL CORCUERA MANSO

El fenómeno "Sade" representa una ruptura y una progresión.

Una ruptura con una tradición literaria que no describía más que "el lado bueno" de la realidad y de la vida. A lo largo de toda su vida Sade no hace más que defender sus propios principios: criterios peligrosos para la sociedad pero no por ello menos vitales. La mitad de su vida transcurre de prisión en prisión: ello favorece evidentemente la creación de su obra, que solamente puede provenir de una situación de aislamiento y de incomunicación. Sade poseía sin duda un carácter profundamente nervioso, inclinado más a la acción que a la meditación. La manifestación escrita de su lucha interior, el profundo retrato de su espíritu, no se habría llevado a cabo si no hubiese estado en prisión.

Por ello precisamente toda su obra se caracteriza por una enorme contradicción: es la manifestación razonada de la pasión. Razón y pasión son dos conceptos que se conjugan difícilmente; Sade lo logra. En Sade vemos una pasión por el conocimiento intelectual, una pasión por la razón. Por ello Béatrice Didier dice: "Deux siècles après sa naissance, Sade démeure un signe de contradiction" (1).

Sade se recrea en el uso del lenguaje: se repite, redescribe las mismas escenas con títulos diferentes, y es consciente de ello, como lo prueban sus "cahiers préparatoires". Le gusta la repetición y la enumeración. Por otra parte <u>Justine</u> está realmente concebida como una composición en abismo: Sade se muestra literariamente casi como un innovador de un estilo al que Gide recurrirá dos siglos más tarde. <u>Justine</u> se repliega en Justine, la narración se introduce en la narración y la para es al mismo tiempo tema de la obra. Sade se repite, pero sin embargo "il veut tout dire à chaque fois, pousser le langage jusqu'à sa limite la plus extrême, jusqu'à l'intolérable, l'indicible" (2). Es capaz de utilizar el lenguaje para la descripción de los detalles más obscenos en las escenas más atrevidas.

En sus novelas, Sade llega a descubrir el espíritu humano en sus deseos más inconscientes: llega a la realización material de estos deseos, a la realización concreta de un mundo soñado, de un mundo que en la mayoría de las personas solamente existe en el subconsciente. Toda la obra de Sade es realmente un profundo estudio de las reacciones humanas, de las ambiciones más secretas y de sus límites. Es curioso señalar cómo el mayor prisionero fue quizás el ser más libre de su siglo: y la literatura no es para Sade más que la manifestación de su espíritu libre.

Pero ¿quê excusa da Sade para la publicación de su obra? No es ciertamente un motivo de liberación del espíritu: esto no sería "conveniente". Sade concede a su obra una utilidad moral. Todos los autores han cantado las excelencias de la virtud exaltando su belleza: él quiere destacar la virtud haciendo ver la depravación del vicio.

¿Hipocresía? Es posible; pero sin embargo en toda su correspondencia manifiesta siempre sentimientos de arrepentimiento, aunque ello no sea quizás más que un nuevo acto hipócrita. Quizás es que se da cuenta de que si quiere vivir en una sociedad determinada debe someterse a las normas que se imponen: hay que guardar las apariencias. El sentido práctico, la utilidad moral de su obra estaría en completo desacuerdo con todo el espíritu de su desarrollo. En la segunda Justine, Mr. de Corville representa, más que Justine, el punto de vista moralizante de Sade, pero su figura tiene tan poco relieve que se adivina inmediatamente la poca importancia que Sade concede a este personaje.

Veamos a continuación cuâles son los fundamentos ideológicos de Sade, ya que hemos de considerarlo sobre todo como un librepensador del comportamiento humano.

# EL CRIMEN: MEDIO DE DEFENSA Y FUENTE DE PLACER NATURAL

Para Sade, la situación más perfecta del hombre es la que la propia naturaleza le ha dado. Sade va a defender a toda costa la esencial libertad de cada indivíduo, a pesar de que en un principio se excusa y trata de aparentar una apología de la sumisión al orden establecido y de obediencia ciega a unas leyes morales que rigen el comportamiento humano de acuerdo con una determinada tradición religiosa y política. Justifica su obra queriendo darle una utilidad moral por medio de conclusiones finales hechas de manera precipitada y carentes totalmente de atractivo. Leemos al principio de la segunda Justine: "Il est cruel, sans doute, d'a voir à peindre une foule de malheurs accablant la femme douce et sensible qui respecte le mieux la vertu, et d'une autre part l'affluence des prospérités sur ceux qui écrasent ou mortifient cette femme. Mais s'il naît

cependant un bien du tableau de ces fatalités, aura-t-on des remords de les avoir offertes?" (3).

La primera Justine había sido escrita en 1778. El régimen político francês era entonces absolutista: el despotismo ilustrado continuaba. Sade no podía permitirse el publicar una obra que atacara directamente y sin excusas la moral teórica de la Corte. La segunda Justine, escrita en 1791, después de haber estallado la Revolución, pretendía todavía tener una utilidad moral, aunque el desarrollo de la obra se hubiese transformado en muchos de sus pasajes. Sin duda Sade se m ostraba prudente: querfa evitar una posible sentencia contra la publicación de su obra. Sin em bargo en la tercera Justine deja caer la "máscara", se muestra tal y como es: "Tels sont les sentiments qui vont diriger nos travaux; et c'est en raison de ces motifs, qu'unissant le langage le plus cynique aux systèmes les plus forts et les plus hardis, aux idées les plus inmorales et les plus impies, nous allons avec une courageuse audace, peindre le crime comme il est, c'est-à-dire toujours triomphant et sublime, toujours content et fortuné, et la vertu comme on la voit également, toujours maus sade et triste, toujours pédante et toujours malheureuse" (4).

Sade parte de la Naturaleza como ley absoluta del comportamiento del hombre: pretende destruir la ignorancia natural, la inconsciencia esencial de quien se deja guiar por la mano o por el pensamiento de alguien que no es sino un extraño. Sade establece una especie de teoría del superhombre. Quizás Sade no es más que un paranoico, un visionario de una independencia espiritual completa del hombre frente al hombre, como le ocurrirá más tarde a Nietzsche.

De iqual manera que Diderot, Sade concibe la Naturaleza esencialmente como evolución y movimiento: su ley no es más que el movimiento. Se trata de una Naturaleza inviolable y caprichosa, siempre cambiante y siempre exigente, una Naturaleza que no existe más que por y para sí. Ella es quien nos da la libertad de elegir nuestro comportamiento, pero sin embargo nos ha marcado desde nuestro nacimiento, nos ha hecho más aptos para seguir un comportamiento que otro. Si la Naturaleza nos ha hecho "malvados" podemos sin duda aspirar a la virtud, pero ello no será más que una desviación del espíritu. El Conde de Bressac dice a Justine en una ocasión: "Convaincs-toi bien que dès qu'elle (la nature) nous place dans une situation où le mal nous devient nêcessaire et qu'elle nous lais se en même temps la possiblité de l'exercer, c'est que ce mal sert à ses lois comme le bien, et qu'elle gagne autant à l'un qu'à l'autre. Justine alega que todo eso no son más que sofismas. En este momento Sade se muestra incluso irônico: ¿no son los argumentos y las razones de Justine auténticos sofismas, mucho más que los de Bressac, Clément, Rodin o Gernande, ya que solamente se basan en una imposibilidad de evidencia material, en una demencia mental en definitiva?

La obediencia a la Naturaleza, en consecuencia, no consiste más que en la aceptación de las pasiones e impulsos interiores, sean del tipo que sean. Representa esto una economía o una facilidad vital? No. porque nos arriesgamos a enfrentarnos a toda una sociedad, a enfrentarnos al sufrimiento e incluso la muerte si el camino que hemos elegido es por casua lidad el del crimen y el robo. Sade llega así a la exaltación total de la individualidad humana. No hay hombres, sino un hombre junto a otro, y cada uno ha de vivir su vida para alcanzar su propio estado de felicidad. Y Sade nos descubre que la primera ley de la Naturaleza es el crimen: el crimen y el asesinato como representantes esenciales del movimiento y de la evolución natural: "La première et plus belle qualité de la nature est le mouvement qui l'agite sans cesse, mais ce mouvement n'est qu'une suite perpétuelle de crimes: ce n'est que par des crimes qu'elle le con serve: l'être qui lui ressemble le mieux, et par conséquent le plus parfait, sera donc nécessairement celui dont l'agitation la plus active deviendra la cause de beaucoup de crimes" (5).

Sin embargo se presenta una objección lógica: la situación de un hombre poseído por esta agitación, que va a transformarse en miedo, temor, sufrimiento, arrepentimiento... Pero todo esto no significa nada para Sade: ¡Nos han engañado! Los más fuertes han querido posser todo y nos han convencido de que hay que temer y hay que sufrir. Pero, ya que es la propia Naturaleza quien nos impone esta agitación, no existe razón para el remordimiento. El remordimiento no es más que una cuestión de cos tumbre, se cura con la repetición del acto. Por otra parte es absurdo con siderar como un crimen lo que no representa más que un cambio. Para Sade el asesinato es simplemente la concesión, para quien es asesinado, de la posibilidad de renacer y reanudar una nueva vida.

La Naturaleza se transforma así en una especie de círculo vicio so en el que todo vuelve a su origen. El asesinato no es más que la vuelta al principio para reanudar la voluntad de la Naturaleza. "Si rien ne meurt, si rien ne se détruit, si rien ne se perd plus dans la Nature, si toutes les parties décomposées d'un corps quelconque n'attendent que la dissolution pour reparaître aussitôt sous des formes nouvelles, quelle indifférence n'y aurait—il pas dans l'action du meurtre, et comment ose-ra—t—on y trouver du mal?" (6).

Pero Sade todavía añade un último punto a la legitimidad del crimen. Nos dice que el vicio, el crimen, es el único medio de llegar a la felicidad. Para ello no nos da argumentos teóricos; solamente constata

su propia experiencia vital. La felicidad... "il n'en est plus que pour les scélérats" (7).

Si exalta así el crimen es porque Sade considera al hombre como un ser esencialmente egoísta, como un ser que no tiende más que a su propio placer. "Il nous oblige à remettre en question le problème essentiel qui, sous d'autres figures, hante ce temps: le vrai rapport de l'homme à l'homme" (8).

En la consideración de las relaciones entre los hombres, Sade parte de un somero examen de la situación del hombre al principio de su existencia. El punto de partida es el mismo que para Rousseau. La Natura-leza ha creado a los hombres iguales, sin diferenciación de clase. El ún ico criterio de distinción del hombre primitivo era su capacidad de reacción frente al medio en que vivía; pero esta capacidad de reacción provocó conflictos, problemas de propiedad. La situación se transformó en un caos y hubo alguien que propuso hacer un "pacto social" para regular las relaciones de propiedad. En este pacto los que eran ricos encontraban un medio de salvaguardar lo que tenían, mientras que los que cada vez eran más pobres vivirían en adelante en una situación en la que no podían ganar nada, y tampoco tenían nada que perder ya que no poseían nada.

Sade espone en tonces su teoría de lo absurdo de este pacto social que solamente favorece a la clase más favorecida. Este pacto no tiene lógicamente ningún sentido para quien no puede ganar nada con él. En este caso existe el derecho a restablecer la igualdad inicial en que la Naturaleza había creado a los hombres: se había llegado a un pacto que acentuaba la desigualdad. Los medios para volver a la situación anterior al pacto: el crimen. el robo.... todo aquello que pueda añadir algo a la ínfima felicidad de quien no es más que un miserable. Lógicamente la sociedad no lo permite, pero si por desgracia se cae en sus garras, ¿qué se puede perder? La postura de Sade es el egoísmo esencial del hombre, ya lo hemos dicho: todo ,lo que hace lo realiza para procurarse un placer o para defender su propia existencia. Si no robo a mi vecino es para que él no me robe a mí. Cualquier acto ofensivo del hombre responde exclusi→ vamente a un a búsqueda de la felicidad. Cualquier acto defensivo tampoco tiene otro sentido que no sea la felicidad por medio de la conservación de su fortuna o de su existencia. La Dubois da este consejo a los bandidos de su cuadrilla: "Il n'y a aucune proportion entre ce qui nous touche et ce qui touche les autres; nous sentons l'un physiquement, l'autre n'arrive à nous que moralement, et les sensations morales sont trompeuses: il n'y a de vrai que les sensations physiques" (9).

Desde este punto de vista, el crimen se considera como un acto defensivo: tanto el crimen a nivel individual com o el crimen a nivel

colectivo. En el primer caso se defienden intereses personales; en el segundo caso es toda la sociedad la que se defiende extirpando los miembros que molestan. Por ello Sade justifica el infanticidio social o el infanticidio de padre a hijo. Béatrice Didier califica de "développement cynico-socio-économique sur la réduction de la population" la disertación que hace Sade, por boca de Dubourg, a propósito de los niños huérfanos y de los físicamente tarados: ambos son solamente una carga para una sociedad que ûnicamente puede guardarlos por razones gratuítas y absurdas. Estos niños deberían morir, como se hacía en la antigüedad e incluso en algunos pueblos en apariencia menos civilizados. Sade no tiene escrúpulos en recurrir a argumentos bíblicos para justificar el "asesinato" de los niños. La escena que se desarrolla en casa de Rodin, médico ilustre, nos muestra el absoluto desprecio de Sade por las relaciones familiares: "Plu sieurs passages du Pentateuque prouvent qu'il était permis de tuer ses enfants chez le peuple de Dieu: et Dieu lui-même l'exigea d'Abraham"(10).

Sade describe constantemente este egoîsmo fundamental del hombre: un hombre que no actúa más que en su favor y para procurarse, sólo para él, una parcela de felicidad o de placer. La gratitud queda prácticamente abolida: quien es agradecido es simplemente débil, porque se sitúa en una relación de dependencia con respecto a aquel a quien tiene que agradecer algo. Quien nos hace un favor es porque encuentra un placer en ello, porque la caridad le representa una pasión: la virtud es b uena cuando es una pasión, pero nun ca cuando no es más que una obligación absurda, fundada solamente en la voluntad de otro. Sade sigue en este pun to el pensamiento de Hobbes: "L'ingratitude, au lieu d'être un vice, est la vertu des âmes fières, aussi certainement que la reconnaissance n'est que celle des âmes faibles: qu'on m'oblige tant qu'on voudra, si l'on y trouve une jouissance, mais qu'on n'exige rien de moi" (11).

En definitiva, la consideración de las relaciones humanas en Sade parte de la concepción del hombre como un ser egocêntrico, no porque le corrompan, sino porque es así por su propia naturaleza. El mundo que Sade nos describe es el mundo que ve, y quizás el mundo que sueña para su propio beneficio. Su doctrina moral se opone radicalmente a la de Rous seau: es absurdo constituír un pacto social porque el miserable y el pobre sólo pueden perder lo poco que tienen y deberán luchar para reconquistarlo. Su teoría social es ciertamente un preludio de la reivindicación proletaria exigida un siglo más tarde por Marx: con una diferencia fundamental, porque Marx pedirá la unión de los proletarios, pero Sade reclama la lucha individual.

## LA INJUSTICIA DE LA JUSTICIA

Sade sufre durante toda su vida una cuasi-penuria econômica, decretada por la vigilancia y el control que sobre él ejerce su suegra, Mme. de Montreuil. Es cierto que tenfa propiedades y un castillo, pero carecía de dinero contante. Sade refleja en toda su obra los problemas que la falta de dinero le plantea: se muestra al mismo tiempo cruel y realista, irônico y crítico, manifiesta su desprecio por la sociedad en que vive, su rabiosa impotencia para huir. "Siècles à venir! vous ne verrez plus ce comble d'horreurs et d'infamie" (12). A lo largo de la narración de las peripecias de Justine hace continuamente alusiones a la corrupción de la Justicia. "Dans un pays où l'on croit la vertu incompatible avec la misère, où l'infortune est une preuve complète contre l'accusé, là une injuste prévention fait croire que celui qui a dû commettre le crime l'a commis; les sentiments se mesurent à l'état où l'on trouve le coupable; et sitôt que l'or ou des titres n'établissent pas son innocence, l'impossibilité qu'il puisse être innocent devient alors démontrée" (13).

Sade clama contra la injusticia de la justicia (en otros momentos gritará contra la irreligiosidad de la religión). Niega la legitimidad de cualquier tipo de juicio. Para él es absurdo que exista una justicia social, una justicia hecha por los hombres, ya que el m undo, y en consecuencia los hombres, sólo es dominado por la Naturaleza. "Il admet la vendetta et non les tribunaux: om peut tuer mais non juger" (14), dice Sim one de Beauvoir. Es claro: el juicio es la voluntad de querer que el acusado comparta los mismos criterios de actuación que el acusador. Desde este momento el juicio es absurdo e injusto.

Una vez mâs, la Justicia no es sino la manifestación defensiva de la clase rica en general, que es la que tiene mucho que perder: no se contentan con matar a quien les molesta sino que además lo declaran incapaz de vivir como humano. Necesitan tener "cabezas de turco", mostrar su superioridad. En febrero de 1777 Sade escribe a su suegra desde la torre de la prisión de Vincennes: "Quand je vous écrivis de Bordeaux, afin que vous m'envoyiez de l'argent pour passer en Espagne et que vous me le refusâtes, c'était bien encore une preuve que ce n'était pas mon éloignement que vous vouliez, mais ma détention; et tout, plus je me rappelle les circonstances, sert à me convaincre que vous n'avez jamais eu d'autre intention" (15).

"Les lois sont donc nulles vis—à—vis de tous les scélérats dès qu'elles n'atteignent pas celui qui est puissant et qu'il est impossible au malheureux de les craindre puisque leur glaive est sa seule ressource" (16). La muerte es la ûnica salida para el criminal que se enfrenta

a toda esta sociedad: pero esta salida nun ca podrá ser considerada como una derrota, sino como una victoria. El criminal se regocija con la idea de su muerte: Roland, el acuñador de moneda falsa, goza de antemano con las "delicias" de ser ahorcado, porque lo ve como un triunfo en el que su sexualidad y su cinismo van a marcar no su derrota sino la derrota de la sociedad que le ha juzgado; llega a la sensación de un auténtico placer basado en el acto del ahorcamiento. Esa es su victoria: no pueden arrebatarle la libertad más que matandolo... y aun así renacerá con una forma nueva. Esa es la actitud de la pasión del vicio: llega hasta las últimas consecuencias.

Sade vuelve una vez mâs al origen del hombre para ver côm o la Naturalez sôlo ha creado la igualdad, y en todo caso una posible desigual dad inicial se debería exclusivamente a la propia habilidad, a la propia inteligencia, a la fuerza física o espiritual. Sade añora una sociedad en la que no domine el dinero sino el impulso vital que cada hombre lleva dentro. El mundo político de Sade es un mundo en el que la ley del mâs fuerte o del mâs capaz es la ley dominante; una sociedad en que los ricos no estên protegidos por la existencia de un pacto social, un mundo en el que el ignorante aprenda a no serlo... Todo es preferible antes que una sociedad basada en la dependencia material.

# EL SEXO COMO LIBERACION

El siglo de las luces encuentra un verdadero representante en la persona del Marqués de Sade. Más que como un representante, Sade se alza como un auténtico faro que será capaz de desvelar lo que hasta entonces era considerado como un tabú social; nada será sagrado o impuro para él. Todo es simplemente una consecuencia fatalista del destino que cada uno lleva escrito desde que está en el seno de su madre.

La destrucción de este tabó permite a Sade la realización real de todos los sueños e ilusiones que el hombre imagina. El gran valor de Sade reside precisamente en el hecho de que da la posibilidad de soñar realmente, de desviarse de los caminos preestablecidos de la moral, de transformarse en un ser completamente libre y capaz de concebir y llevar a cabo todos los deseos y anhelos de que la naturaleza le ha dotado. Hablabamos del egoísmo del hombre: el sexo y el placer sexual no es sino una de las últimas consecuencias de esta introspección del hombre. "Entièrement égoístes dans leurs plaisirs, vous ne les voyez occupés que d'en prendre, tout sacrifier pour en recevoir, et ne soupçonner jamais dans l'objet que des propriétés passives. Il n'est donc nullement nécessaire de donner des plaisirs pour en recevoir..." (17).

La relación sexual se considera eminentemente como un hecho individual: una parte activa que actúa sobre un objeto pasivo. El punto fundamental de la teoría de Sade es la concepción de la segunda persona exclusivamente como un objeto que no está ahí más que para someterse y servir. El "libertino" aparece como el ser fuerte, en una actitud de dominación desprovista de toda compasión y de toda consideración amorosa; el amor es simplemente una humillación, y ¿es que acaso el fuerte debe rebajarse y ceder a los deseos de quien no tiene derecho a pedir piedad? Pero Sade llega todavía más lejos: concibe al libertino como quien puede decidir sobre la suerte del débil. "Ce que (le libertin) réclame c'est qu'oscillant du refus à la soumission, rebelle ou consentante, elle reconnaises en tout cas dans la liberté du tyran son destin" (18).

Moralmente esto es justo ya que ninguna ley puede limitar las normas y los impulsos que la Naturaleza ha implantado en cada individuo. Por otra parte, la Naturaleza ha creado deseos tan distintos que a menudo se contradicen y se oponen unos a otros: ¿por qué se ha de considerar virtuosos a unos y viciosos a otros si unos y otros no hacen más que seguir las tendencias naturales que sienten? Sade justifica todo esto por una especie de fatalismo completo que dirige y presiona el comportamiento humano: "C'est dans le sein de la mère que se fabriquent les organes qui doivent nous rendre susceptibles de telle ou telle fantaisie, les premiers objets présentés, les premiers discours entendus achèvent de déterminer le ressort: les goûts se forment et rien au monde ne peut plus les détruire..." (19).

Pero aunque Sade considera la relación sexual como una relación agente—objeto, no dice que el objeto más apropiado para ello sea la mujer. Toda la ley sexual de Sade está fundada en la total dominación del hombre sobre la mujer. La mujer puede proporcionar ocasionalmente algún tipo de placer, pero los dos sexos no se complementan en absoluto. Más bien se oponen, y esta oposición se hace mucho más visible en el matrimonio. Sade ironiza contínuamente a propósito de la mujer (Cfr. anécdota del Concilio de Mâcon); la compara con un pollo: "L'un et l'autre sont des bêtes de ménage dont il faut se servir, qu'il faut employer à l'usage indiqué par la nature, sans les différencier en quoi que ce puisse être" (20). Sade establece en consecuencia una relación activo—pasivo en el camplo sexual, y lo pasivo es múltiple y sin valor, casi un producto de mercado; lo realmente importante es el lado activo, la satisfacción individual de un placer deseado por el indivíduo y por la Naturaleza.

A partir de aquí Sade llega a desviaciones realmente nuevas. Así es como hay que entender el sadismo: como una relación esencial Agen\_te-objeto sometida exclusivamente a las leyes de la Naturaleza. El sexo es ûnicamente una exaltación de la libertad y fuerza del indimíduo. Y el sadismo queda justificado por la propia Naturaleza: es una especie de ley determinista y fatalista la que impulsa al hombre a este tipo de relación. Sade reconoce, en el fondo, que se trata de una desviación, pero la justifica considerandose una víctima del determinismo: "Si l'individu dont il est question est malheureusement organisé de manière à n'être ému qu'en produisant dans l'objet qui lui sert de douloureuses sensations, vous avouerez qu'il doit s'y livrer sans remords, puisqu'il est là pour jouir, abstraction faite de tout ce qui peut en résulter pour cet objet..." (21).

"Sade a cent fois insisté sur ce point: ce n'est pas le malheur d'autrui qui exalte le libertin, c'est de s'en savoir l'auteur" (22). El libertino sôlo recibe placer si es él quien causa en el objeto el efecto deseado, y para ello exige y espera una miseria vital en ese objeto, un levantamiento formal de quien debe servir a su capricho. Todo esto no es en definitiva mâs que la ley de destrucción dada al hombre por la Natura-leza. Fatalismo natural que evidencia un egoísmo humano innato.

En este punto del determinismo, Sade apunta ya una teoría del psicoanálisis y se muestra cercano a Condillac cuando nos habla del determinismo que condiciona y motiva el comportamiento del hombre en cada situación. Un determinismo operante en ocasiones a partir de simples circunstancias naturales, pero producido otras veces por la educación que ca da uno recibe en el primer periodo de su vida, el ambiente social en que vive o las circunstancias en que su vida empieza a desarrollarse: podemos decir que la obra de Sade no es sino la justificación total del comportamiento humano, justificación que queda explicada por la impotencia de reaccionar contra un determinado condicionante. En consecuencia nadie puede ser condenado, ya que quien juzga y condena habría actuado de la misma manera si hubiesen concurrido las mismas circunstancias. Ya hemos dicho cómo Sade admite el crimen pero no el juicio sobre los actos de otro: no se trata de intentar comprender a los demás, sino de que cada uno viva su propio destino.

J.J.Brochier define as el sadismo: "La déraison devenue délire du coeur, folie du désir, dialogue insensé de l'amour et de la mort dans la présomption cans limites de l'appétit. L'apparition du sadisme se situe au moment où la déraison, enfermée depuis plus d'un siècle et reduite au silence, réapparaît, non plus comme figure du monde, non plus comme image, mais comme discours et désir" (23).

Las escenas de coprefagia, de necrofilia, de sodomía, se suceden unas a otras, y Sade encuentra para todas una explicación racional,

. . .

fundada, com o dice Brochier, en una especie de delirio mental de natural macabro. El problema del sexo en Sade se reduce al problema de la Natura-leza, de una naturaleza siempre en evolución, continuamente necesitada de nuevas formas de vida, y dominando en todo momento la capacidad racional del hombre: Este no tiene otra salida que someterse a sus leyes, incluso si lellevan a la locura de un deseo irracional... irracional pero no inhumano.

## LA RELIGION COMO MEDIO DE OPRESION

El siglo XVIII es el siglo de los filósofos en Francia, y todas las cuestiones esenciales en la existencia del hombre han sido replanteadas: la naturaleza, el bien, el mal, la certeza del conocimiento, la concepción del ser... La religión so podía faltar, naturalmente, de esta lista de grandes problemas humanos: desde Descartes el problema de la utilidad de la religión y su propio fundamento había estado presente en todos los grandes tratados filosóficos... Voltaire y Rousseau fueron sin duda quienes más destacaron en el siglo XVIII en la explicación de esta cuestión.

Evidentemente Sade había leído a Voltaire y a Rousseau y se había imbuído de su obra: su teoría religiosa se muestra enormemente influenciada por la de Voltaire, pero Sade todavía va más lejos que Voltaire. Procede a un examen de las religiones siguiendo los principios de la más pura lógica aristotélica y llega a sus propias conclusiones: la profesión de un ateísmo completo, porque considera engañosa cualquier tipo de religión. "Toutes les religions partent d'un principe faux... toutes supposent comme nécessaire le culte d'un Etre créateur, mais ce créateur n'exista jamais... que sont donc les religions d'après cela sinon le frein dont la tyrannie du plus fort voulut captiver le plus faible?" (24).

Sade, como Voltaire, distingue entre dos tipos de religión: la que es seguida por quienes la consideran como un medio de dominación y la que sigue la clase dominada, que vive en el engaño porque es ignorante y desgraciada y no puede encontrar los medios para librarse de ella. Para Sade, como más tarde para Marx, la religión no es sino un método de embrutecimiento del pueblo, de la masa. Los ricos, los dirigentes la siguen porque les protege.

Sade observa el mal que hay en la tierra, el caos en que el mun do se debate, y concluye: "Je crois que s'il y avait un Dieu il y aurait m oins de mal sur la terre; je crois que si ce mal existe, ou ces désordres sont ordonnés par ce Dieu, et alors voilà un être barbare, ou il est

hors d'état de les empêcher, de ce moment voilà un Dieu faible et dans tous les cas un être abominable, un être dont je dois braver la foudre et mépriser les lois" (25). Voltaire cree en la existencia de Dios y se confiesa desta. Sade reniega completamente de la existencia de este Dios, y al apartarse de la idea de Dios se acerca indubitablemente hacia la idea de la Naturaleza. Su dios es la Naturaleza: una naturaleza todopoderosa en su proceso evolutivo, una naturaleza que no puede ser ofendida porque no existen los medios para hacerlo, una naturaleza que no hace sino arrastrar al hombre en su propio movimiento. ¿Qué es todo esto más que una especie de panteísmo materialista? Al rechazar la idea de la divinidad Sade desemboca en un fatalismo natural que conlleva la irremediable impotencia humana. Pero queda a salvo un principio fundamental: la inexistencia de la ley moral. El naturalismo de Sade es la exaltación de la libertad del hombre porque le es posible elegir su comportamiento.

Pero la religión que Sade ataca con mayor ahínco es el Cristianismo. Ello se debe a que el Cristianismo predica el amor sumiso, conside rando la caridad como una virtud en sí misma, y a que establece, en definitiva, una moral absurda, fundada en la alienación del hombre. Sade se dedica a ridiculizar todos los dogmas de la Iglesia Católica: la Trinidad, la Eucaristía...: "...ce pain que vous voyez sera ma chair; vous la digérerez comme tel; or je suis Dieu, donc Dieu sera digéré par vous, donc le Créateur du ciel et de la terre se changera, parce que je l'ai dit, en la matière la plus vile qui puisse s'exhaler du corps humain, et l'homme man gera Dieu parce que Dieu est bon et qu'il est tout puissant" (26).

Para Sade la religión sólo puede existir en los necios e ignorantes. El crea la suya propia, transformando en religión su deseo y elevando su pasión al grado de divinidad. Considera como hombre perfecto a
quien es capaz de seguir solamente las tendencias prefabricadas en su espíritu. ¿Aspira quizás a un superhombre, como Nietzsche, haciendo caer to
das las barreras de lo que se considera como divino?

# CONCLUSION

La obra de Sade representa una búsqueda y una reflexión profunda acerca de la verdadera situación del hombre, de su situación real y vital. Y toda su consideración del hombre parte de un principio general: la Naturaleza dinâmica. La naturaleza en Sade es como un rotor que está contínuamente regenerando nuevas formas de vida. La naturaleza no es más que evolución y m ovimiento autoconvergente, una fuerza centrípeta que forzosamente ha de ser autosuficiente, precisamente por su poder regeneredor.

Y el hombre no es sino un producto "regenerable" de este movimiento; pero un hombre que no es un conjunto homogêneo, sino una unión abigarrada de muchos elementos, cada uno distinto y diferente y por lo tanto plenamente individual. No existe el hombre, sino "un hombre-junto-a-otro".

Evidentemente el movimiento regenerador de la naturaleza trae como consecuencia una primera ley: la de la destrucción; todo debe destruírse para que todo vuelva a renacer. Y la principal consecuencia de esta ley natural es el fatalismo y el determinismo de la existencia humana: el hombre no es libre sino que se halla sometido indefectiblemente al desarrollo evolutivo de la naturaleza. Su posibilidad de liberación y de independencia en este sentido es completamente nula. Esto conlleva una consideración esencialmente pesimista de la situación del hombre en el mundo: por muchos esfuerzos que haga, el movimiento de la naturaleza siem pre acabará por arrastrarlo.

¿Cuâl es la respuesta ante esta esclavitud del hombre frente a la naturaleza? Ante la privación natural de su libertad, el hombre se esfuerza más que n unca en considerarse libre, y tratará de adquirir esta libertad "ficticia" enfrentandose a los otros hombres. De ahí nace precisamente la consideración del hombre como un ser egoísta y egocéntrico.

La defensa contra el fatalismo natural del hombre es necesariamente la exaltación de la propia realidad individual y en consecuencia la concepción epicúrea de la vida.

La norma de comportamiento humano no puede existir de manera general, ya que cada hombre es una realidad diferente, inabarcable para los demás. Cada hombre es quien debe seguir su propia norma de conducta, ya que cada uno queda conformado por la naturaleza de forma diferente. Pero esa libertad de elección no es más que ilusoria: el hombre se engaña creyendose libre, pero en realidad está sometido a las normas que en cada caso ha impuesto la naturaleza.

Determinismo y fatalismo son las constantes del hombre en Sade; no es extraño que, en consecuencia, una concepción epicárea de la vida trate de paliar este pesimismo contínuo en que el hombre debería quedar absorto.

# NOTAS ---

<sup>(1)</sup> Béatrice Didier. Sade, une écriture du désir. Paris, Denoël-Gonthier, 1976, p. 186.

- (2) Ibid. p. 199.
- (3) Sade. Les malheurs de la vertu. Paris, Livre de poche, 1973, p. 8.
- (4) Brochier, J.J. Sade. Paris, Editions un iversitaires, 1966, p.74.
- (5) Sade. Op. cit. p. 99.
- (6) Ibid. p. 147.
- (7) Ibid. p. 103.
- (8) Beauvoir, Simone de. Faut-il brûler Sade? Paris, Gallimard, 1955, p. 89.
- (9) Sade. Op. cit. p. 57.
- (10) Ibid. p. 146.
- (11) Ibid. p. 312 .
- (12) <u>Ibid.</u> p. 39.
- (13) Ibid. p. 39.
- (14) Beauvoir, Op. cit. p. 86.
- (15) Carta de Sade a Mme. de Montreuil en febrero de 1777. In <u>Lettres</u> choisies. Paris, 10/18, 1969.
- (16) Sade. Op. cit. p. 354.
- (17) Ibid. p. 221.
- (18) Beauvoir, Op. cit. p. 85.
- (19) Sade. Op. cit. p. 217.
- (20) <u>Ibid.</u> p. 280.
- (21) Ib id. p. 221.
- (22) Beauvoir, Op. cit. p. 84.
- (23) Brochier, Op. cit. p. 97.
- (24) Sade. Op. cit. p. 97.
- (25) <u>Ibid.</u> p. 355.
- (26) Ibid. p. 92.

# La hidra social en "Le Rouge et le Noir"

JOSE ORTIZ

## FUERZAS POLITICAS EN LA FRANCIA DE 1830

En Le Rouge et le Noir, Stendhal perfila un cuadro realista de la sociedad francesa de la primera mitad del siglo XDX. Verrières, Besançon y Paris nos permiten descubrir las diferentes fuerzas sociales. Stendhal lleva a cabo la presentación de dichas fuerzas, o mejor dicho, de ideologías, enfrentándolas las unas a las otras y confrontándolas a la realidad social en la que viven. Los Ultras que momentaneamente ostentan el poder se dan cuenta de que poco a poco se les escapa de las manos; se les ve criticar ferozmente el mundo moderno cuando son un mero producto de él. (I)No obstante poseen todavía los títulos de nobleza, y aunque no tengan el valor de tiempos de las cruzadas, guardan su prestigio para los aristócratas y burgueses.

Los Liberales son los hombres adinerados que van a rebajarse a los salones de los nobles. Stendhal presenta a estos seres como personas vulgares, primero porque sus convicciones residen en el reino exclusivo del dinero, y segundo se niegan ellos mismos por el profundo respeto a la nobleza. (2) Los liberales del pueblecito de Verrières responden a esta doble definición que constituye el estandarte de la burguesfa. (3) Al respecto, debemos mencionar el cambio radical y negativo que sufre la burguesfa en las dos primeras novelas de Stendhal. En Armance, aunque los burgueses estén ten solo perfilados a distancia, cuentan no obstante con hombres de mérito. Se presentan como verdaderos defensores de la libertad moderna y gran parte de los jóvenes prestan su apoyo a esa clase y se sienten solidarios con ella. En Le Rouge et Le Noir, este conjunto se disocia. El "burgués—liberal" toma la identidad de "burgués—ristocratizado" y, aunque se le siga llamando liberal, solo

tiene de liberal el nombre.

Esto explica la contra-dependencia de una clase con respecto a la otra "Aristocracia-Burguesía" mil veces mencionada por nuestro autor en la novela. Muestra tambien como la dependencia total solo puede lograrse haciendo uso de latraición política (4).

Pero frente a esas dos clases, se alza la juventud caracterida por su tierna edad, porque es gente que pertenece a una clase social pobre o pequeño—burguesa, pero con buen nivel intelectual. Esta juventud acapara todo lo positivo que tenfa la burguesfa en Armance, sueña noche y dia con la libertad, hace suyos y defiende los derechos individuales del Siglo de las Luces y de la Revolución y no lucha contra la existencia de clases en el sentido moderno de la palabra.

Frente a esa juventud liberal, a la vez enérgica y ambiciosa, encarnada por Julien Sorel, que no propone claramente un tipo concreto de sociedad, se enfrenta el Jesuita caracterizado por Stendhal como puro antiliberal. Se compara en múltiples ocasiones con la "serpiente" o con el "zorro" y su ideología es clara: ira absoluta al Siglo de las Luces. Nuestro autor concentra en el todas las taras modernas y se le hace renegar de todo lo que en el mundo moderno simboliza el progreso o tiene valor.

## BASES DE LA SOCIEDAD

Asi pues las bases sociales de esa sociedad francesa son las tradiciones,a cada instante recordadas y reanimadas por el clero: hay que respetar al rico, al noble, al juez; son los Malson, los Frilair y los Castanèdes representantes de Dios en la tierra quienes lo predican y lo propugnan. Stendhal nos muestra a lo largo de la novela cómo las fuerzas dirigentes estan controladas y dominadas por la iglesia. Así, en el pueblecito de Verrières, detrás de la máxima autoridad, el respetable alcalde Monsieur de Rênal, la parte politizada de la iglesia impone una inaquantable "dictadura clerical".La Congregación ostenta todos los poderes coloca en los altos puestos sociales a las personas que trabajan para la "Asociación" y defienden su causa, y aplasta a los que no comulgan con ella.Intenta domar a los rebeldes, espia a los sospechosos destituye a curas con sentimientos noblemente humanos, como lo son Pirard y Chélan, castiga a los seminaristas por conocer a los clásicos latinos, hace la vida imposible a Falcoz por ayudar al pobre sin pasar por asociaciones piadosas congresistas, mientras que apoya al repugnante Valenod que hace fortuna robando a los pobres del hospicio. Se ve a esa asociación politico-religiosa

educar, imponer su moral, hacer y deshacer según su antojo, gogernar a la mujer y por medio de la confesión, infiltrarse en las conciencias, instalarse en el hogar y dictar su conducta.

La señora de Rênal se dará cuenta, aunque tarde, donde la han llevado su devoción y su confesor y gritará:

"Quelle horreur m'a fait commettre la religion"(5)

La Congregación llega incluso a desempeñar papeles raros como el de unirse hipócritamente al pueblo para salvar el "pellejo" en caso de conflicto o revolución:

"La Congregación—dice Madame de Rénal— c'est une institution fort salutaire, mais bien singulière...
Tout ce que je sais, c'est que tout le monde se tutois.Par exemple ce domestique va y trouver M. Valenod, et cet homme si fier et si sot ne sera point fâché de s'entendre tuto; par St Jean, et lui repondra sur le même ton(...)

Y Madame de Rénal concluye:

Nous payons vingt francs par domestique afin qu'un jour ils ne nous égorgent pas"(6).

Nuestro autor ve en esa religión una religión decadente, practicada por curas muy"metidos" en política e ignorantes totalmente del credo que deben enseñar.Pero si la influencia de la iglesia en la novela de Stendhal no tiene límites, tan sólo conserva, según nosotros pequeñas relaciones con el sentimiento religioso.La esencia misma del cristianismo:amor y caridad, ha muerto para la mayoría de los personajes que integran la novela.De hecho¿podemos asegurar que la creencia religiosa está intimamente localizada en la conciencia de los jóvenes seminaristas de Besançon, que la fé de estos es sólida y sincera?Los testimonios de Julien Sorel contestan por nosotros:

" Au moment où on les dépouillait de leur veste de ratine pour leur faire endosser la robe noire, leur éducation se bornait à un respect immense et sans borne pour l'argent "sec et liquide" (...) Le bonheur pour ces séminaristes consiste surtout à bien dîner. Julien découvrait chez presque tous un respect inné pour l'homme qui porte un habit de "drap fin"

(...) Que peut-on gagner, répétaient-ils souvent entre eux, à plaider contre un gros (7).

Como podemos observar, la fé y la conciencia religiosa tan solo son máscaras de hipocresía de las que hacen uso ciertas personas para ocupar puestos mas altos en la sociedad.Pero si unos hacen de la religión un medio de vida, otros la acogen como simple utilidad. Referente a Mathilde de la Mole, representante de la alta aristocracia, Julien Sorel dice:

"Dans les positions ordinaires de la vie elle ne croit guère à la religion...elle l'aime comme très utile aux intérêts de se caste"(8).

Como muy bien dice Vane:

"L'idée la plus utile aux tyrans est celle de Dieu "(9).

En la Francia de I830, la religión es un puro fomalismo, y cuando en alguna alma joven reside una fé sincera, esta no tarda mucho en quebrantarse por el ejemplo que recibe de los demás. Pero hay que respetar aquello en lo que no se cree porque

" Le clergé ne badine pas sur cet article"(IO).

Con el respeto de las normas arcaicas, el orden reina, un orden que intriga, que asusta a los jóvenes y hace de ellos unos unos rebeldes.

Este orden protege los valores artificiales como son la posición social y el dinero.; No es ésta la doctrina que el abbé Castanède predica a sus discipulos ?:

"Rendez-vous dignes des bontés du Pape par la sainteté de votre vie, par votre obéissance, soyez comme un bâton entre ses mains, et vous aller obtenir une place superbe où vous commanderez en chef, loin de tout contrôle; une place immovible, dont le gouvernement paie le tiers des appointements, et les fidèles, formés par vos prédications les deux tiers(...) J'ai connu, moi qui vous parle,

des paroisses de montagne dont le casuel valait mieux que celui de bien de curés de ville. Il y avait autant d'argent, sans compter les chapons gras, les oeufs, le beurre frais et mille agréments de détail; et le curé est le premier sans contredit: point de bon repas où il ne soit invité, fêté, etc...."(II)

Es un orden basado sobre la injusticia y el privilegio. Se defiende lo particular y se ahoga la individualidad porque es algo original, y la originalidad es considerada por esa sociedad como un elemento perturbador y revolucionario. Es un orden establecido por fin en perjuicio de los dotados de cierta personalidad. En <u>Le Rouge et le Noir</u> se puede observar que solo los mediornes se abren camino en la vida. El Conde Altamira, exiliado italiano, ve con claridad este hecho y lo comenta con Julien Sorel:

"On hait la pensée dans nos salons— dice el Conde— Il faut qu'elle ne s'élève pas au—dessus d'un couplet de vaudeville: alors on la recompense. Mais l'homme qui pense, s'il a de l'énergie et de la nouveauté dans ses saillies, vous l'appelez cynique (...) Tout ce qui vaut quelque chose chez vous par l'esprit, la congrégation le jette à la police correctionnelle et la bonne compagnie applaudit"(I2).

#### ATMOSFERA GENERAL DE LA FRANCTA DE TABO

¿Cuál es el mundo que tiende los brazos al joven francés? Es un mundo vacío y hueco, donde la rutina es tomada como norma de conducta; un mundo donde ligereza, incultura e ignorancia conviven con la vanidad, aburrimiento y tristeza; un mundo grandilocuente y mediocre en todos los sentidos.

El dinero es elevado al més alto rango en la escala de los valores; més que poder de adquisición o usufructo posible, es símbolo de prestigio. Constituye para todos una finalidad y no un medio. Así en el pueblecito de Verrières, tan agradable en apariencia, la preocupación máxima de sus habitantes es el dinero:

" Voilà le grand mot qui décide le tout Verrières: apporter du revenu.A lui seul,il représente la

pensée habituelle de plus des trois quarts des habitants"(I3).

En la alta sociedad, aristócrata o burguesa, el dinero suele estar reflejado en las paredes de la casa. En la de Monsieur Valenod, no se puede mirar un mueble, coger un vaso o beber vino, sin que se informe respecto al precio del objeto (I4). Esta misma reacción la encontramos en Nobert, que traduce en dinero el magnifico decorado del baile de M. de Retz (I5).

Julien hasta cierto punto puede considerarse como un objeto valioso que adquiere una persona con el fin de aumentar su prestigio. Asi lo entiende M.de Rénal cuando dice:

"Le Valenod est tout fier des deux beaux normands Qu'il vient d'acheter pour sa calèche.Mais il n'a pas de précepteur pour ses enfants"(I6).

Pero el dinero interviene de manera más profunda en las relaciones de las personas. Así el ciervo y el javalí que Fouqué manda a Julien al seminario, son objetos suficientes para imponer respeto. Desde ese momento el héros deja de ser "une brebis galeuse", y se convierte para sus compañeros en chico de buena familia, digno de todo respeto (I7). El comportamiento de Monsieur de Rénal con respecto a su mujer tiene como base la riqueza de esta última. Prefiere ser objeto de risas de de todo el pueblo de Verrières, antes que perder la herencia de su mujer (I8).

La joven noble, Mathilde de la Mole, es en la novela el polo de atracción de los jóvenes. Ven en ella solamente el aspecto económico y no la belleza o la personalidad que la caracteriza.

"Ils cherchent à obtenir ma main, la belle affaire!
-dice la joven Mathilde- Je suis riche, et mon père
avancera son gendre"(I9).

Las creencias,asi como las convicciones políticas,la moral y la belleza se venden.El marques de la Mole expone con términos poco equivocos la política llevada por los Ultras:

"Nous, nous avons l'avantage certain de consommer le budget" (20).

Con respecto al seminario, ya hemos visto que la f**f** encuentra su recompensa en el "argent liquide". Incluso la belleza natural, cosa nueva en este siglo, se transforma en valor comercial, y el dinero encuentra su soporte esta vez en el paisaje. Hablando de Verrières, Stendhal dice:

"L'étranger qui arrive, séduit par la beauté des des fraîches et profondes vallées qui l'entourent, s'imagine d'abord que ses habitants sont sensibles au beau; ils ne parlent que trop souvent de la beauté de leur pays(...) mais c'est parce qu'elle attire quelques étrangers dont l'argent enrichit les aubergistes, ce qui, par le mécanisme de l'actroi "rapporte du revenu"(21).

Y que decir de la muerte de Julien ligada al oro sino que es una manera de tapar una muerte vergonzosa, para los burgueses, bajo el simulacro del dinero, y que represente para ellos un recuerdo más que prestigioso.

Por fin diremos que la humanidad se pone de manifiesto cuando se manchan las manos con algunas que otras monedas de oro(22).

Dejando aparte la sed de fortuna de todos los habitantes de Verrières ,la atmósfera en ese pueblecito es irrespirable y asfixiante. Hay espías congresistas; abundan las cartas anónimas dirigidas a un marido engañado; existe el miedo a lo que se diga y el temor de perder el puesto de trabajo o pisar la tienda del librero por ser liberal. Que nadie intente destacar porque inmediatamente es acribillado con insultos y amenazado. Asi seres portadores de alguna que otra calidad humana se ven en la obligación de huir y dejar ese mundo donde reina el interés.

Respecto al seminario donde Julien Sorel hace su aprendizaje de cura,Christine Klein y Paul Lidsky subrayan que es:

"l'école de l'hypocrisie, de la mechanceté, de l'arrivisme et de la division" (23).

Por otra parte, Stendhal comenta que:

"c'est un lieu plein de délations et de méchanceté de tous les genres; l'espionnage et la dénonciation entre les camarades y sont encouragés" (24).

Es en ese santo lugar donde los hijos de los campesinos venden toda originalidad sabiendo que serán recompensados por ello.

¿Y que decir de París? Es por excelencia la ciudad de la ligereza, del optimismo inconsciente, de las intrigas, del aburrimiento y de los favores. Hablando de los salones donde la alta aristocracia se reune, Julien Sorel nos dice:

"La moindre idée vive semblait une grossièreté. Malgré le bon ton, la politesse parfaite, l'envie d'être agréable, l'ennui se lisait sur tous les fronts. Les jeunes gens qui venaient rendre des devoirs, ayant peur de parler de quelque chose qui fît soupçonner une pensée, ou de trahir quelque lecture prohibée, se taisaient après quelques mots bien élégants sur Rossini et le temps qu'il faisait" (25).

Con respecto a los temas tratados en esos distinguidos salones, se caracterizan por su mediocridad:

"Pourvu qu'on ne plaisantât ni de Dieu, ni des prêtres , ni du Roi, ni des gens en place, ni des artistes protégés per la Cour, ni de tout ce qui est établi, pourvu qu'on ne dît du bien ni de Béranger, ni des journaux de l'opposition, ni de Voltaire, ni de Rousseau, ni de tout ce qui permet un peu de franc—parler; pourvu surtout qu'on ne parlât jamais politique, on pouvait librement raisonner de tout" (26).

Las noches en esos salones son tan solo ceremonias que se da la vieja aristocracia para recordar tiempos de grandeza.

Este es el mundo que espera al joven francés, pero cómo se efectuará su entrada?

## LA EDUCACION IMPUESTA

Las buenas instituciones sociales son las que mejor saben desnaturalizar al hombre, despojarle de su existencia absoluta, para darle una relativa y transponer el yo en la unidad común, de manera que cada individuo no sea ya uno, sino parte de la unidad, y no tenga otra sensibilidad que la del todo.

J.J. ROUSSEAU (Emilio, cap.I)

La educación que los jóvenes reciben, radica en la tradición. Esas entidades socializadoras que son la familia, la escuela y la iglesia, haran todo lo necesario para que los jóvenes se conformen con lo que ellas les propongan, y ocupen con agrado los puestos que les tienen reservados. La sociedad dispone de medios para integrar, adaptar, condicionar, apaciguar y satisfacer a los elementos humanos que la componen.

En <u>Le Rouge et le Noir</u>, se expone claramente las influencias que el medio familiar ejerce sobre el individuo: la primera, de protección, de afecto, de cariño(27); la segunda, de deformación y adaptación al medio social.

¡Cuantas veces vemos gritar al pobre Julien Sorel:Padre,te odio!porque la primera influencia no ha podido ni puede experimentarla. Pero este grito de dolor no sólo recorre las hojas de la novela de Stendhal en boca de Julien Sorel;al igual que el,otros muchos seminaristas se encuentran en idénticas situaciones y estos pobres "huerfanos de amor" recorrerán los ondulados y espigosos senderos de la vida en busca de afecto y protección. Algunos lo encuentran, como nuestro héroe, pero en casas extranjeras.

Podemos observar que entre Julien Sorel y su familia hay pocas ocasiones de contacto, quizás porque el chico ha perdido de muy joven a sus padres(28). Pero si los tiene, da igual: hay abandono y despreocupación. Vive a la "buena de Dios", en un ambiente de dejadez, de negligencia, de miedo que le paraliza y le asusta. El miedo a la escuela tambien existe, aunque en <u>Le Rouge et le Noir</u>, la escuela está representada por el seminario de Besançon, donde el chico vive en una atmósfera asfixiante y llena de terror. A este efecto la impresion del héroe al llegar al seminario es más que significativa:

" Il vit de loin la croix de fer doré sur la porte;

il approcha lentement; ses jambes semblaient se dérober sous lui. Voila donc cet enfer sur la terre, dont je ne pourrai sorti!Enfin il se décida à sonner....Julien releva les yeux avez effort.et d'une voix que le battement du coeur rendait tremblante, il expliqua qu'il désirait parler à M. Picard, le directeur du séminaire.... Il entra dans une pièce fort mal éclairée ... L'émotion et la peur de Julien étaient telles,qu'il lui semblait être sur le point de tomber: l'homme qui écrivait leva la tête; Julien ne s'en aperout qu'au bout d'un moment, et même, après l'avoir vu, il restait encore immobile comme frappé à mort par le regard terrible dont il était l'objet.Les yeux troublés de Julian distinguaient à peine une figure longue et toute couverte de taches rouges excepté de front, qui laissait voir une pâleur mortelle. Entre ces joues rouges et ce front blanc, brillaient deux petits yeux noirs faits pour effrayer le plus brave....

- Voulez-vous approcher, oui ou non? dit enfin cet homme avec impatience. Julien s'avança d'un pas mal assuré, et enfin, prêt à tomber et pâle, comme de sa vie il ne l'avait été, il s'arrêta à trois pas de la petite table de bois blanc couverte de carrés de papier.... Julien ne put supporter ce regard; étendant la main comme pour se soutenir, il tomba tout de son long sur le plancher (29).

Cuando los sentimientos de los jóvenes seminaristas o de Julien Sorel son los más fuertes, se les encierra entre cuatro paredes y se les prohibe todo contacto con el exterior. Allí, como muy bien lo insinua nuestro autor, se les tortura la memoria, se les ensombrece la inteligencia, les disecan los instintos naturales y se les sumerge en el obscurantismo de la superstición, aterrorizando los espíritus con penas eternas.

La familia, como el seminario, intenta someter al individuo a unos principios que no son los suyos. Intentan desarmonizar lo individual que todo ser lleva en sí, para que deje en el camino esos atributos de ser excepcional. Al pobre chico, lo moldean, lo vulgarizan, lo

despojan de todo lo que poseía de natural y con el tiempo transforman esa "fuerza viva" en un carácter común.

No se aprecia la espontaneidad, se desconfía de la originalidad y todo en esa sociedad tiende a destruir las individualidades desde la infancia con métodos autoritarios y humillantes.¡Cuantos consejos de buena conducta dan los padres espirituales a sus dicipulos! He aquí uno:

> " Dans cette maison—dice el abba Picard a Julien Sorel—entendre, mon très cher fils, c'est obéir"(30).

En estas condiciones la enseñanza no ofrece al individuo ninguna novedad, ningún ideal, ningún entusiasmo; las ideas estan estancidas y en estado de fosilización.

Es cierto que el retorno de los Borbones sume a esa nueva generación de I830 en un malestar inexpresable. Se terminó la época de gloria. Se terminó la promoción a base de méritos. Quienes soñaban con estar algún día al lado de Napoleón en campos de batalla se ven condenados a un reposo perpetuo. Pero, ¿qué se les propone en compensación? Christine Klein y Paul Lidsky, críticos de Stendhal, contestan:

" Quand les enfants parlaient de gloire, on leur disait:—faites—vous prêtres—; quand ils parlaient d'ambition:—faites—vous prêtres—, d'espérance, d'amour, de force, de vie:—faites—vous prêtres"(3I)=

Todos los esfuerzos son vanos y las aspiraciones caen en quimeras ya que la única vocación que la sociedad fomenta es el sacerdocio.¿Para que tener ideal y ambición si se sabe de antemano que todo ser portador de alguna ambición constituye en esa época una enfermedad que hay que curar y extraer?Cómo no comprender, en estas condiciones, la resignación de Fouqué, que vive aislado entre montañas.

Los jóvenes "arrivistas" entre los que forman parte integrante los seminaristas, aceptan, ante un panorama tan oscuro abandonar todo ideal cuando se les propone el triunfo, sin que tal renuncia les remueva mucho la conciencia. Hay que aumentar el número de curas y no la fé, porque, en el fondo, de la fé ¿quién se preocupa? Amar al prójimo, desarrollar las virtudes cristianas ¿se piensa en realidad? ¡A cuántos curas se les podía haber hecho esta pregunta: "¿son ustedes curas porque creen, o hacen ustedes que creen porque son ustedes curas?"!

## MIEDO AL PECADO Y A LA HUMILLACION

Nuestra intención no es disertar largamente sobre la vocación o no vocación de los jóvenes de esa época por la carrera eclesiástica. Si hemos mencionado ese punto , es en primer lugar porque ha sido parte integrante de la realidad histórica, y en segundo lugar, como ya lo hemos mencionado anteriormente, porque constituye para el joven francés, de clase desdichada, un medio de promoción en el contexto social. Nuestro propósito es ante todo y sobre todo comentar las consecuencias y analizar las repercusiones que acarrea la implantación, o intento de implantación, de la moral católica bajo forma de tabús en el ser stendhaliano.

La religión, como muy bien lo señala Stendhal, es algo muy util para las personas confortuna, de ahí la gran acogida que le dispensan ciertas clases. En el fondo, para nuestro autor, es un miedo o arma política. ¿ Su fin ? Rebajar al individuo por el miedo y esencialmente por el miedo al pecado el miedo a la condenación de su alma.Para Stendhal las acciones del individuo estan totalmente controladas; todo es amenaza, todo se torna en tentación, y en todo se intentará hallar el sentido de culpabilidad. Nace en & él rasgo fundamental de la vivencia de la culpa; la pesadumbre. Lo que el joven culpable experimenta no es ni pena ni tristeza, sino ante todo el peso de la culpa ,y es imposible desligarlo de su conciencia misma. Así, cosas y hechos naturales se toman como pecado y vicio. Esconde sus pecados y sólo descarga su atormentado peso de conciencia ante un párroco que perdona sus supuestos pecados a cambio de unas cuantas oraciones.Pero, ¿el perdón de la culpa lleva consigo indefectiblemente el alivio total de su pesadumbre?Es cierto que se aligera el pesar y que disminuye en su intensidad, pero el peso por lo hecho no logra huir completamente de la conciencia. La irreparabilidad de lo hecho, y al mismo tiempo el intento de repararlo, es en sí un problema insoluble. El ejemplo más representativo en Le Rouge et le Noir lo tenemos en Madame de Rênal La desgracia se manifiesta en ella cuando descubre su amor por el joven Julien Sorel. Educada en un colegio religioso del Sagrado Corazón de Jesús. nutrida de moral católica Madame de Rênal, aunque feliz vivirá momentos de remordimiento oscuro.Las relaciones amorosas que mantiene con el joven héros la transforman; le hacen descubrir la vida y el amor. Pero este estado de felicidad es pronto derrumbado por la pesadumbre, rasgo propio de la culpa:

<sup>&</sup>quot; Peu après le retour a Vergy, Stanislas-Xavier,

le plus jeune des enfants, prit la fièvre; tout à coup, Mme de Rênal tomba dans des remords affreux. Pour la première fois elle se reprocha son amour d'une façon suivie; elle sembla comprendre, comme par miracle, dans quelle faute énorme elle s'etait laissée entraîner. Quoique d'un caractère profondément religieux, jusqu'à ce moment, elle n'avait pas songé à la grandeur de son crime aux yeux de Dieu.

Jadis, au couvent du Sacré Coeur, elle avait aimé Dieu avec passion; elle le craignit de même en cette circonstance. Les combats qui déchiraient son âme étaient d'autant plus affreux qu'il n'y avait rien de raisonnable dans sa peur. Julien éprouva que le moindre raisonnement l'irritait, loin de la calmer; elle y voyait le langage de l'enfer" (32).

Pero el sentimiento de culpabilidad no permanece aislado en la persona de Mme de Rênal. El miedo y la humillación al igual que el desprecio del mundo y de si mismo se ahincan con fuerza en su persona. Las funciones de Mme de Rênal antes de conocer a Julien Sorel son limitadas: traer hijos al mundo y darles todo su cariño. La mujer no puede ser igual al hombre porque simboliza el pecado y tiene que seguir simbolizándolo "para el bien del orden"lo que implica la destrucción en ella de toda personalidad y responsabilidad. En estas condiciones, la enseñanza que se les da a las jóvenes es nula. La cúspide del saber reside en el rezo y en el punto; de ahí que salgan tan poco preparadas con respecto a la vida. Pero, en el fondo, ¿ qué importa ?.¿ Qué sabe Mme de Rênal de la vida, del mundo, de la sociedad y del amor ?. Las ideas de esta noble señora de Verrières son ideas transmitidas e inculcadas enforma de normas generales por sus educadores:

" Mme de Rênal, mariée à seize ans à un bon gentilhomme, n'avait de sa vie éprouvé ni vu rien qui ressemblêt le moins du monde de l'amour. Ce n'était guère que son confesseur, le bon curé Chélan, qui lui avait parlé de l'amour(.....) et lui avait fait une image si dégoutante, que se mot ne lui représentait que l'idée du libertinage le plus abject" (33).

Con respecto a los conocimientos que tiene del ser humano,

en tanto que persona, estos no pueden ser más limitados:

"Elle se figura que tous les hommes etaient comme son mari, M. Valenod et le sous-préfet Charcot de Mangiron. La grossièreté et la plus brutale insensibilité à tout ce qui n'était pas intérêt d'argent, de présence ou de croix; la haine aveugle pour tout raisonnement qui les contrariait, lui parurent des choses naturelles à ce sexe, comme porter des bottes et un chapeau de feutre" (34).

En esos lugares estrictamente reservados para la educación de las chicas de buena familia, se les informa que son distintas a las demás, que la alta posición influye en el estado de felicidad de cada una(35), y para apaciguar la ignorancia en la que las tienen se les inculca el odio(36).

Esta es, según Stendhal, la formación que los jóvenes de los años I830 reciben en ese mundo torturador y pocas veces gratificador en que les toca vivir. Las tres entidades socializadoras los preparan para que se enfrenten sin reparo alguno a la sociedad y a la vida.

Hemos intentado demostrar la acción organizada de la sociedad con respecto a los chicos y adolescentes en <u>Le Rouge et le Noir</u>. No pensamos tratar el trabajo desempeñado directamente por grupos sociales determinados, sino por esos que podemos llamar"intermediarios benévolos", sin atribuciones particulares, cuya función es instruir, pero cuya existencia y forma de vida son un espectáculo para los chicos jóvenes y ejercen una gran influencia sobre ellos. En este aspecto dos factores desempeñan un papel más que importante en la formación de los espíritus: La inmoralidad que reina en la sociedad y la presión económica que ejerce la sociedad sobre el individuo.

"he aquí un país con dogma pero sin moralidad"; este es el juicio que se puede emitir al leer Le Rouge et le Noir. Que la inmoralidad reina en la Francia de esa época, es evidente, y de hecho Stendhal lo subraya en repetidas ocasiones en su novela.¿Los culpables de este estado de cosas?Las clases dirigentes destacandose entre ellas el clero.El novelista nos muestra al abbé Frilair de rodillas ante Mathilde de la Mole con el fin de poder realizar sus ilusiones(37).A otros, como el abbé Chas Bernard, se les ve mezclados en esos medios acomodados y esperando sacar provecho con la muerte de algún que otro noble(88). Se les ve ligados al mundo de los políticos aris-

tócratas y burgueses:administran sus asuntos pensando que un día sus favores les hará ganar el episcopado.Referente a este tema,los propósitos del abbé Frilair son reveladores:

" Je réponds de la déclaration du jury, lui dit l'abbé Frilair.....Valenod a mon dernier mot"(39).

No obstante la pintura que hace Stendhal de las fuerzas dirigentes es sobria: aristócratas, burgueses, y militares, son finos ladrones, ignorantes y egoístas. La vida política refleja claramente la inmoralidad. La incompetencia y la corrupción abundan; las intrigas, el nepotismo y las artimañas existen. Con asistir a una reunión de la alta nobleza y escuchar a los invitados relatar la vida de los personajes presentes y socialmente influyentes nos basta para comprender el pasado oscuro de todos ellos. El crimen, la falsedad, el egoísmo y el vicio disfrazados de una máscara más o menos humana, frecuentan los salones y constituyen puntos de referencia para muchos jóvenes ambiciosos que quieren triunfar. Políticamente hablando y dejando aparte el caso del barón de Tolly (40), el episodio de " la note secrète " nos da una imagen más que realista de lo que sucede en Francia en 1830.

Quizás se puedan denunciar los robos, los fraudes y las injusticias, pero ¿ quién es el atrevido que lo hace sabiendo que su futuro está en manos de la congregación y de la policía ?. Stendhal muestra que la corrupción se esconde detrás de la fachada de esa moral rígida que se dice ser una de las características esenciales de Francia hacia los años I830. Se roba pero se grita más fuerte que los demás contra el robo, y las vociferaciones de los ladrones moldean los quejidos de las victimas. Las protestas de ardiente patriotismo, sus discursos grandilocuentes y moralizadores, sus solemnes declaraciones de fidelidad a las tradiciones sus acusaciones contra la degeneración de las costumbres haciendo responsables a los heréticos y viejos soldados de Napoleón, y los avisos contra el peligro de las ideas nuevas, terminan imponiéndose. Para cambiar todo eso, como dice el autor, habría que luchar no sólo contra los maestros sino también contra los esclavos resignados.

### LA PRESION ECONOMICA DE LA SOCIEDAD

El joven que sale de esas dos etapas sin haber dejado parte de su personalidad, almacenada en algún rincón del colegio o salón aristocrático, debe enfrentarse con otra realidad: la presión económica que ejerce la sociedad sobre el individuo.

Por muy buenos recursos que tenga el país,los resultados son mediocres en todos los sectores y las condiciones materiales limitan las posibilidades de desarrollo del individuo.Constantemente las dificultades de la vida material surgen."No hay trabajo",y si lo hay,es en proporciones mínimas.Balzac,en sus novelas,da muchas más precisiones respecto a este tema que nuestro autor;no obstante las dificultades económicas y sus consecuencias aparecen en <u>Le Rouge et le Noir</u>.

En el campo, las posibilidades de trabajo son inexistentes. ¿Las causas? el egoismo de los propietarios, la ignorancia, la falta de decisión, la avaricia y la despreocupación. Por consiguiente el que trabaja u ocupa un puesto en esa sociedad pantanosa, hace todo para guardar lo. Cómo no comprender pues, en esas circunstancias, el comportamiento de M. Noirot cuando el cura Chélan y M. Appert deciden visitar el asilo:

"Ah! monsieur, dit—il au curé, dès qu'il l'aperçut, ce monsieur que je vois là avec vous n'est—il pas M.Appert?

- Qu'importe? dit le curé.
- C'est que depuis hier, j'ai l'ordre le plus précis et que M. le préfet a envoyé par un gendarme, qui a dû galoper toute la nuit, de ne pas admettre M.Appert dans la prison.
- Je vous déclare M.Noirot, dit le curé, que ce voyageur, qui est avec moi, est M.Appert.Reconnaissezvous que j'ai le droit d'entrer dans la prison à toute heure du jour, et en me faisant accompagner par qui je veux?
- Oui,M.le curé,dit le geôlier à voix basse,et baissant la tête comme un bouledogue que fait obéir à regret la crainte du bâton. Seulement, M.le curé, j'ai femme et enfanta, si je suis dénoncé on me destituera, je n'ai pour vivre que ma place" (41).

Es tal la presión ejercida sobre el individuo que éste se ve en la obligación de aceptar muchas veces lo que interiormente condena. Es un hombre totalmente dominado y el lector se pregunta:¿qué le pagan, su trabajo o su sumisión? No obstante algunos se ven otorgar puestos interesantes.¿Pero esa distribución de sinecuras no establece en sí una complicidad? O se recompensan servicios prestados anteriormente.

o es una manera eficaz de atrerse a la gente.Lo que si se puede asegurar,y de hecho Stendhal lo insinua en varias ocasiones,es que se intenta comprar la docilidad de las personas,su libertad de pensamiento y su personalidad.Pero sinecura o no,toda obtención de empleo exige la recomendación o aprobación de algún personaje influente como Monseñor X o el marqués de la Mole:

> "Je demande la place de directeur du dépôt de mendicité pour mon père- dice Julien al venerado marqués - A la bonne heure, dit le marquis en reprenant l'air gai; accordé, je m'attendais à des moralités. Vous vous formez" (42).

He aquí una palabra terrible pronunciada: "Vous vous formez", ya que significa elevarse gracias a los dones personales que se poseen, sino venderse, entrar en un engranaje oscuro y malsano, tomarle gusto y quedarse. "Se former" es aceptar proposiciones absurdas con el fin de elevarse sobre los demás, imponerse a ellos cerrándoles el ascenso. El fin de la sociedad, empleando dichos métodos, es dividir a los jóvenes y hacerlos luchar salvajemente por un puesto de trabajo. Vautrin, en una de sus discusiones con Rastignac, en Le <u>Père Goriot</u>, relata dicha situación con mucha lucidez:

"Une rapide fortune est le problème que se proposent de résoudre en ce moment cinquante mille jeunes gens qui se trouvent tous dans votre position. Vous êtes une unité de ce nombre-là. Jugez des efforts que vous avez à faire et de l'acharnement au combat. Il faut entrer dans cette masse d'hommes comme un boulet de canon ou s'y glisser comme une peste, l'honnêteté ne sert à rien" (43).

Como se puede observar, la juventud se encuentra inyectada en un círculo vicioso, en una sociedad comparada a aguas estancadas. Stendhal nos muestra, con Julien Sorel, una "fuerza viva" que quiere luchar contra ese estado de cosas y vencer; pero a fin de cuentas se encuentra solo en el combate. La lucha frontal en condiciones tan desfavorables no puede realizarse, de ahí que la lucha se esconda bajo una máscara: la venganza. Si la injusticia sigue reinando, es en gran parte porque los hombres conscientes y activos representan una minoría y para colmo están divididos. Pero a esa juventud viva se enfrenta otra apagada, conformista y mediocre que afila minuciosamente sus armas y triunfa (44).

Las jóvenes generaciones,por lo que ven,por lo que se les impone,por los límites estrechos de la vida material,se enfrentan ante un dilema:quedarse y someterse o marchar a un lugar lejano y solitario y embriagarse de libertad.Aplicando términos unamunescos,podemos decir que " hay juventud,pero la juventud falta ".

Concluiremos diciendo que la novela de Stendhal, <u>Le Rouge et le Noir</u>, reviste un valor importante si se considera que representa una fuente de conocimientos relativos a la sociedad de I830. En efecto, hemos visto que esa sociedad ejerce una acción tan fuerte sobre las jóvenes generaciones que los individuos se arrodillan ante sus imperativos tradicionales; se "acamellan", como diría Unamuno.

Presos del sistema, dejan todo lo que poseen de original y endosan el manto de lo común. Es tal el impacto que ejercen las fuerzas dirigentes sobre ellos que llegamos a preguntarnos si el individuo, cuando toma contacto con la vida, no está ya bajo la sumisión.

El veredicto que hace el autor de la sociedad es claro:el orden aparente de las estructuras sociales esconde un desoden interno real.Para él.la sociedad está gangrenada y la corrupción domina los cuerpos dirigentes, la familia y el individuo, y en multiples ocasiones, demuestra la injusticia de las leyes que rigen el contexto social. El derecho a la libertad del ser stendhaliano se ve reducido a una simple definición, a una palabra sin contenido alguno. La libertad sólo se puede hallar entre cuatro paredes, con las cortinas bajadas y la habitación cerrada con llave. Sólo en este lugar, Julien Sorel puede contemplar o incluso adorar a su ídolo Napoleón.No creamos que constituye 🚎 este hecho un simple juego de escondite, porque si hay alguien que infecta ese universo stendhaliano y envenena toda relación humana y sincera, es el espía. Stendhal, al igual que sus héroes, ve a este personaje en todos los lugares, y la ventaja de este reside en ver sin ser visto. Escondido en penumbras, el espía observa al individuo y fija a su victima, sin ofrecerle a esta última posibilidad de defensa. Ese espía supremo, anónimo y sin cara, que se esconde detrás de lo común, es, para Stendhal, la congregación. Ve en esta organización una especie de ojo universal que penetra en el secreto de las vidas.La escena que Stendhal situa en Alsacia, con el abbé Castanède como protagonista, nos da una visión de la concepción que tiene el autor de dicha organización(45).Pero las críticas de este tipo no pueden considerarse solamente como una sátira anticlerical, sino que ponen de manifiesto una angustia total que roe la conciencia del autor.

Respecto a las fuerzas dirigentes - aristócratas o burgueseséstos aparecen en Le Rouge et le Noir como hombres vacíos y sin vida interior. Su existencia es una acumulación de gestos y mímicas. Incluso algunos, como Valenod y Nobert, son simples muñecos sin capacidad de pensamiento y llevando una vida totalmente superficial.Hasta cierto punto, se pueden considerar a estos seres como simples caricaturas: tienen cuerpo pero no hay substancia, las verdades no tienen sentido para ellos y son incapaces de contacto y simpatía humana. Ante seres tan anémicos de personalidad y humanismo, la mujer aparece sólo como decorado ya que sus funciones sociales son limitadas. Incluso llegamos a preguntarnos si en el fondo el amor no es incompatible con el matrimonio, ya que el interés corrompe todas las relaciones. De ahí que veamos a los hombres como verdaderos corsarios o pescadores de dotes.y a la mujer como una "prenda" que les dará prestigio y riqueza.Sin dote, una mujer tiene pocas posibilidades de convertirse en un polo de atracción. Más que de matrimonio, podríamos hablar de mercado domde. el objeto que se adquiere es la mujer. Ignorante de la sociedad que la rodea y del mundo en que le toca vivir, sin ninguna experiencia, ni educación amorosa, sin conocer al genero humano, y aún menos al marido que le es destinado, la mujer aparece a nuestros ojos como una victima de las leyes vigentes y de la sociedad.

Así Stendhal, testigo de toda una época, nos presenta la sociedad de I830. Pintando al individuo, pinta también las estructuras sociales que lo rodean. Los testimonios de sus contemporáneos sobre esa sociedad confirman el análisis stendhaliano y ponen de manifiesto el valor sociológico e histórico de su novela, valor extraordinariamente actual si creemos a Bourget cuando dice:

" Plus nous avançons dans la démocratie, plus le chef d'oeuvre de Stendhal devient actuel" (46).

- I. En <u>Le Rouge et le Noir</u> los Ultras que aparecen están ligados al mundo del dinero.Le Marquis de la Mole incrementa su fortuna con métodos modernos y vigentes todavía como son la bolsa y M.de Rênal con sus propios negocios.
- 2. El señor Valenod, liberal y gran burgués de Verrières, termina comprando un título de nobleza.
- 3. No obstante hay personajes que salen de esos límites tan estrechos. Entre ellos podemos citar:a Fouqué,al jacobino Gros y al Conde de Altamira, revolucionario y proscrito y que se aleja de las normas liberales o ultras.
- 4. A este respecto hay un capítulo muy interesante que es "La note secrète". Además la traición aparece al final de la novela. El señor Valenod, haciendo uso de toda su malicia, se proclama alcalde de Verrières y destituye al aristócrata señor de Rênal.
- Le Rouge et le Noir, Stendhal, Garnier-Flammarion, Paris, I964. ob.cit.p.484.
- 6. Ibid.p.II9.
- 7. Ibid.p. I99.
- 8. Ibid.p.349
- 9. Ibid.p.287.
- IO. (Ibid.p. I67.
- II. Ibid.pp.203-204.
- I2. Ibid.p.304.
- I3. Ibid.p.38
- I4. Ver capítulo XXII.(I)"Façons d'agir en 1830".
- I5. Ver capitulo VIII. (II) "Quelle est la décoration qui distingue?".
- I6. Le Rouge et le Noir, ob. cit.p. 42.
- I7. Ver capítulo XXIX.(I)."Le premier avancement".
- I8. Ver capítulo XXI.(I). "Dialogue avec un maître".
- I9. Le Rouge et le Noir, ob.cit.p.3I7.
- 20. Ibid.p.383.
- 2I. Ibid.p.38.
- 22. Ver capítulos: XXXVI.(II) "Détails tristes"

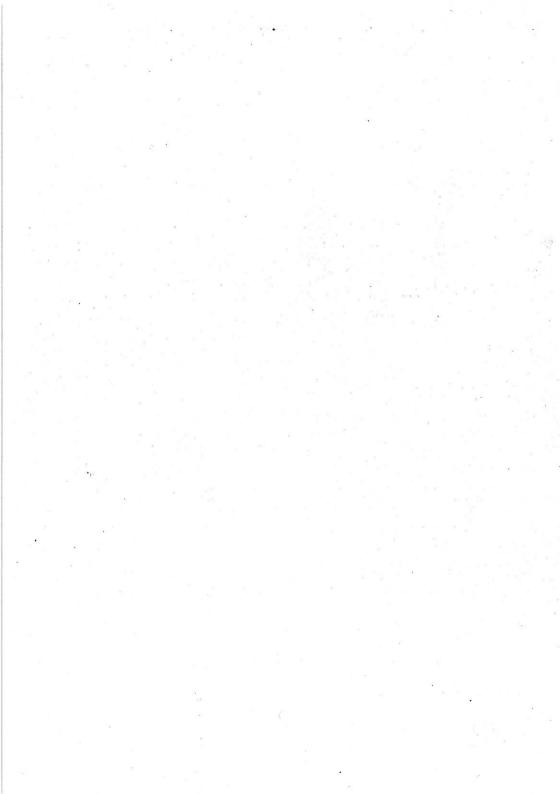
XXXVIII.(II)"Un homme puissant"

XXXIX.(II)."L'intrigue".

XLV.(II)."Le jugement"

- 23. <u>Le Rouge et le Noir</u>, Christine Klein et Paul Lidsky.Profil d'une Oeuvre, París, 1971, Ob. cit.p. 38.
- 24. Le Rouge et le Noir, Stendhal.ob.cit.p.20I.
- 25. Ibid.p.265.
- 26. Ibid.pp.264-265.
- 27. Esta es la actitud de Mme de Rênal con respecto a sus hijos.
- 28. Este es el caso del héroe que no tiene madre.
- 29. Le Rouge et le Noir; ob.cit.pp. I86-I88.
- 30. Ibid.p. I92.
- 3I. <u>Le Rouge et le Noir</u>, Christine Klein et Paul Lidsky. ob.cit.p.2I.
- 32. Le Rouge et le Noir, Stendhal, ob.cit.p. I33.
- 33. Ibid.p.7I.
- 34. Ibid.p.65.
- 35. Ver capítulo XII.(II) "Serait-il un Danton?".
- 36. Ver capítulo VII.(I)"Les affinités électives".
- 37. Ver capítuloXXXVIII.(II)"Un homme puissant".
- 38. Ver capítulo XXVIII.(I). "Une procession".
- 39. Le Rouge et le Noir, Stendhal. ob. cit. pp. 472-473.
- 40. Ver capítulo IV.(II)."L'hôtel de la Môle".
- 4I. Le Rouge et le Noir, ob.cit.p.40
- 42. Ibid.p.289.
- 43. <u>Le Père Goriot</u>, Balzac, Garnier—Flammarion, París, I966. ob.cit.p.IIO.
- 44. Ver capítulo XXII.(I)"Façons d'agir en 1830".
- 45. Ver capítulo XXIII.(II). "Le clergé, les bois, la liberté.".
- 46. Bourget citado por M.Crouzet en Le Rouge et le Noir.ob.cit.p.23.

APUNTES BIBLIOGRAFICOS



# BIBLIOGRAFIA.

# 1. Estilística y semiótica literaria.

- AA. VV.: Essais de sémiotique poétique. Paris, Larousse, 1972.(Trad. esp. Barcelona, Planeta, 1976).
- " Essays on style and language. Linguistic and Critical Approaches to literary Style. Ed. by Roger Fowler. London, Routledge & Kegan Paul, 1966.
- " Style in Language. Ed. by Thomas A. Sebeok. Cambridege, The M.I.T. Press, 1960.
- Essays in semiotics. Ed. by Julia Kristeva. The Hague, Mouton, 1971.
- <u>Communications</u>, 4, 1964: <u>Recherches sémiologiques</u>, y nº 8, 1966: <u>L'ane</u>

  <u>lyse structurale des récits</u>. Paris, Le Seuil. Trad. esp.

  Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- AA. VV.: Semiología del teatro. Barcelona, Planeta, 1975.
- ALONSO, Amado: Materia y forma en poesía. 3ª ed. Madrid, Gredos, 1969.
- ALONSO, Dámaso: Poesía española. 5ª ed. Madrid, Gredos, 1971.
- BOUSOÑO, Carlos: Teoría de la expresión poética. 4ª ed. Madrid, Gredos, 1966.
- BOVES, Mª del Carmen: <u>La semiótica como teoría lingüística</u>. Madrid , Gredos, 1974.
- " Gramática del "Cántico". Análisis semiológico. Barcelona, Planeta/U., 1975.
- Gramática textual de "Belarmino y Apolonio". Madrid, Cupsa,
- COQUET, Jean-Claude: Sémiotique littéraire. Paris-Tours, Mame, 1973,
- CHABROL, Cl. y MARIN, L.: <u>Semiótica narrativa</u>: <u>relatos</u> <u>bíblicos</u>. (trad. cast.) Madrid, Narcea, 1975.
- GREIMAS, A.-J.: <u>Du Sens.</u> <u>Essais</u> <u>sémiotiques</u>. Paris, Le Seuil, 1970. (Madrid, Fragua, 1974).
- ECO, Umberto: <u>La estructura ausente</u>. <u>Introducción a la semiótica</u>. Trad. cast. Barcelona, Lumen, 1972.

- GARRONI, E.: Proyecto de Semiótica. Barcelona, G. Gili. 1974.
- GUIRAUD, P.: Essais de stylistique. Paris, Klincksieck, 1969.
- La Sémiologie. Paris, P.U.F., 1971 (trad. esp. Buenos Aires, Siglo XXI, 1972).
- JAKOBSON, R.: Questions de poétique. Paris, Le Seuil, 1973.
- KRISTEVA, J.: <u>Semeiotiké</u>. <u>Recherches pour une sémenalyse</u>. Paris, Le Seuil, 1969.
- LEVIN, S.R.: <u>Linguistics Structures in Poetry</u>. The Hague, Mouton, 1962. (Trad. esp. Madrid, Cátedra, 1974).
- PRIETO, Antonio: Ensayo semiológico de sistemas literarios. Barcelona, Planeta, 1975.
- PRIETO, Luis J.: Mensajes y señales. Trad. cast. Barcelona, SeixBarral 1967.
- PROPP, V.: Morfología del cuento. Caracas-Madrid, Fundamentos, 1971.
- RIFFATERRE, M.: Essai de stylistique structurale. Paris, Flammarion, 1971.
- SEBEOK, T. A., HAYES, A. S. y BATESON, M. C. (eds): Approaches to semiotics. The Hague, Mouton, 1964.
- SPITZER, L.: <u>Lingüística e historia literaria</u>. 3º reimp. Madrid, Gredos, 1968.
- SUMPF, J.: <u>Introduction à la stylistique du français</u>. Paris, Larousse, 1971.
- TODOROV, T.: <u>Grammaire du Décaméron</u>. La Haye, Mouton, 1969. (Trad.esp. Madrid, Taller de Ediciones J. B., 1973).
- TRABANT, J.: Semiología de la obra literaria. Glosemática y teoría de la literatura. Madrid, Gredos, 1975.
- YLLERA, Alicia: <u>Estilística</u>, <u>poética y semiôtica literaria</u>. Madrid, Alianza Ed., 1974.

#### Addenda:

- AVALLE, D'Arco Silvio: Formalismo y estructuralismo. La actual crítica literaria italiana. Trad. cast., Madrid, Cátedra, 1974.

## 2. Literatura y sociedad.

- AA. VV.: <u>Littérature et société</u>, Bruselas, 1967. (Trad. esp. "Literatura y sociedad", Barcelona, Martînez Roca, 1970.
- ADORNO, T. W.: Notas de literatura, Barcelona, Ariel, 1962.
- ARVON, H.: Lukacs ou le front populaire en littérature, Paris, 1968.

- AUERBACH, E.: Mimesis, Berna, 1946. (Trad. esp. en F. C. E.)
- BLOCH, A.: "Toward the Development of a Sociology of Literary and Art Forms", in "American Sociological Review, 1943, nº 3.
- BORDONI, C.: <u>Introduzione alla sociologia della letteratura</u>, Ed. Apuana, 1972.
- CAILLOIS, R.: Sociología de la novela, Buenos Aires, 1942.
- CROCE, B.: "La letteratura como espressions della società", in "Problemi di estetica", Bari, 1910.
- DAICHES, D.: Literature and Society, Londres, 1938.
- DUMONT, F.: "La sociologie et la critique de la littérature", in "Recherches sociologiques", vol. I-II, 1964.
- DUNCAN, H.D.: Language and Literature in Society, Chicago, 1953.
- ESCARPIT, R.: Sociologie de la littérature, Paris, 1958, ed. rev. 1968.
- "Histoire de l'histoire de la littérature", in "L'-Encyclopédie de la Pléiade", III, Paris, 1958.
- FOURASTIE, F. y J.: Les écrivains témoins du peuple, Paris, 1964.
- FREVILLE, J.: "Introduction" à <u>L'art et la vie sociale</u> (<u>G. V. Plekhanov</u>), Paris, 1949.
- GIRARD, R.: Mensonge romantique et vérité romanesque, Paris, 1961
- GOLDMANN, L.: Le Dieu caché, Paris, 1956.
- -- " Recherches dialectiques, Paris, 1959.
- Pour une sociologie du roman, Paris, 1964, trad. esp. Ciencia Nueva.
- HOGGART, R.: The uses of Literacy, Londres, 1956.
- ISKOWICZ, M.: La littérature à la lumière du matérialisme historique, Paris, 1926.
- LENINE, V.I.: Sur la littérature et l'art, Paris, 1956.
- LOWENTHAL, L.: "Sociology of Literature", in "Communications in Modern Society", Ed. por W. Schramm, University of Illinois Press, 1953.
- LUKACS, G.: Significado actual del realismo crítico, Méjico, 1963.
- -- " Teoría de la novela, Barcelona, Ed. Siglo XX, 1966.
- \_\_ " <u>La novela histórica</u>. Méjico, 1966.
- " Sociología de la literatura, Barcelona, Península, 1973.
- " Problèmes du réalisme, Paris, L'Arche Ed., 1975.

- MACHEREY, P.: Pour une théorie de la production littéraire, Paris, 1967.
- MARX, K. y ENGELS F.: Sobre arte y literatura, Madrid, 1968.
- MICHAUD, : <u>Introduction à une science de la littérature</u>, Istamboul, 1950.
- MUIR, E.: Essays on Literature and Society, Londres, 1965.
- ONIMUS, J.: La communication littéraire, Paris, 1970.
- ROSENGREN, E. K.: Sociological Aspects of the Literary System, Estocolmo, 1968.
- SEBAG, L.: Marxisme et structuralisme, Paris, 1964. Trad. esp. Ed. Siglo XXI.
- SEGRE, C.: Lingua, stile a societé, Milan, 1963.
- SLOTE, B.: <u>Literature and Society</u>, University of Nebraska Press, 1964.
- SPEARMAN, D.: The Novel and Society, Londres, 1966.
- WAHL, F.: "Littérature, science et idéologie", in "Critique", 1967.
- ZERAFFA, M.: Roman et société, Paris, 1971.

A consultar, igualmente, la REVUE INTERNATIONALE DES SCIENCES SOCIA-LES, IV, 1967.

### 3. Mito, inconsciente y literatura.

- ADLER, A.: Connaissance de l'homme, Paris, Payot, 1949.
- AEPPLI, E.: Les rêves et leur interprétation, Paris, Payot, 1954.
- ALAIN: Préliminaires à la mythologie, Paris, Hartmann, 1951.
- ALEXANDER, F.: Principes de psychanalyse, Paris, Payot, 1952.
- ALLEAU, R.: De la nature des symboles, Paris, Flammarion, 1958.
- BACHELARD, G.: La formation de l'esprit scientifique, Paris, Vrin, 1947.
- L'air et les songes, Paris, J. Corti, 1943.
- L'eau et les rêves, Paris, J. Corti, 1942.
- La terre et les rêveries de la volonté, Paris, J. Corti, 1948.
- La psychanalyse du feu, Paris, Gallimard, 1938.
- BARTHES, R.: Mythologies, Paris, Le Seuil, 1957.
- BASTIDE, R.: Sociologie et psychanalyse, Paris, P.U.F., 1949-50.

- BATAILLE, G.: La littérature et le mal, Paris, Gallimard, 1957.
- BAUDOUIN, Ch.: <u>Introduction à l'analyse des rêves</u>, Genève, Mont-Blanc, 1950.
- BERGSON, H.: L'évolution créatrice, Paris, P.U.F., 1945.
- BETCHEREV, W.: La psychologie objective, Paris, Alcan, 1913.
- BLANCHOT, M.: L'espace littéraire, Paris, Gallimard, 1955.
- -- BLUM, G.S.: Les théories psychanalytiques de la personnalité, Paris, P=U.F., 1955.
- BONAPARTE, M.: Chronos, Eros, Thanatos, Paris, P.U.F., 1952.
  - Psychanalyse et anthropologie, Paris, P.U.F., 1952.
- CAILLOIS, R.: Le mythe et l'homme, Paris, Gallimard, 1938.
- DALBIEZ, R.: La méthode psychanalytique et la doctrine freudienne, 2 vol., Paris, Desclée de Brouwer, 1936.
- DUMAS, G.: Le surnaturel et les dieux, Paris, P.U.F., 1946.
- DUMEZIL, G.: Du mythe au roman, Paris, P.U.F., 1970.
- DURAND, G.: Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Bordas, 1969.
- ELIADE, M.: Images et symboles, Paris, Gallimard, 1952.
- \_\_ " Mythes, rêves et mystères, Paris, Gallimard, 1972.
- Aspects du mythe, Paris, Gallimard, 1975.
- Le mythe de l'éternel retour, Paris, Gallimard, 1975.
- FRETET, J.: L'aliénation poétique, Paris, J.B. Janin, 1946.
- FREUD, S.: Inhibition, symptôme et angoisse, Paris, P.U.F., 1951.
- \_\_ " Introduction à la psychanalyse, Paris, Payot, 1947.
- Psychopathologie de la vie quotidienne, Paris, Payot, 1948.
- Totem et tabou, Paris, Payot, 1947.
- FROMME; E.: Le langage oublié. Introduction à la compréhension des rêves, des contes et des mythes, Paris, Payot, 1953.
- JUNG, C.G.: <u>Métamorphoses et symboles de la libido</u>, Paris, Montaigne
- Les types psychologiques, Genève, Georg, 1950.
- Psychologie de l'inconscient, Genève, Georg, 1951.
- Dialectique du moi et de l'inconscient, Paris, Gallimard, 1973.
- " Psychologie et alchimie, Paris, Buchet-Chastel, 1970.

- KOSTYLEFF, N.: La réflexologie. Essai d'une psychologie structurale, Paris, Delachaux, 1947. - KRAPPE, A. H.: La genèse des mythes, Paris, Payot, 1952. - LACROZE; N.: La fonction de l'imagination, Paris, Boivin et Cie., 1938. - LEVI-STRAUSS, C.: Structures élémentaires de la parenté, Paris, P.U.F., 1949. Tristes Tropiques, Paris, Plon, 1955. La pensée sauvage, Paris, Plon, 1962. - MAURON, Ch.: Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique, Paris, Corti, 1962. La méthode psychocritique, Copenhague, Orbis Littérarum, 1958. - ODIER, Ch.: L'angoisse et la pensée magique, Paris, Delachaux et Niestlé, 1948. --- PERROT, J.: Mythe et littérature, Paris, P.U.F., 1976. -- PIAGET, J.: La formation du symbole chez l'enfant, Neuchâtel-Paris, Delachaux et Niestlé, 1945. La construction du réel chez l'enfant, Neuchâtel-Paris, Delachaux et Niestlé, 1945. Introduction à l'épistémologie génétique, 3 vol., Paris, P.U.F., 1950. - POOLET, G.::Les métamorphoses du cercle, Paris, Plon, 1961. Etudes sur le temps humain, Paris, Plon, 1963. - RICOEUR, P.: De l'interprétation. Essai sur Freud, Paris, Le Seuil, 1965. Finitude et culpabilité, II, La symbolique du mal, Paris, Aubier, 1960. - ROUSSET, J.: Forme et signification. Essai sur les structures littéraires, Paris, J. Corti, 1962. - SARTRE, J.P.: L'imaginaire. Paris, Gallimard, 1940. L'imagination, Paris, P.U.F., 1950. - STAROBINSKI, J.: La relation critique, Paris, Gallimard, 1970. - VOLMAT, R.: A'art psychopathologique, Paris, P.U.F., 1956.
  - Resulta asimismo interesante consultar los siguientes artículos:
    —— CHOISY, M.: "Psychologie des valeurs", in "Psyché", nº 64-65,
    Paris, 1953.

--- WEBER, J.P.: Genèse de l'oeuvre poétique, Paris, Gallimard,

1960.

- DURAND, G.: "Psychanalyse de la neige", in "Mercure de France", Paris, agosto de 1953.
- GIBSON, J. y MAURER, O.H.: "Determinants of the Perceived vertical and horizontal", in "Psychol. Review", julio de 1938.
- -- MANNONI, O.: "Poésie et psychanalyse", in "La Psychanalyse", nº 3, Paris, P.U.F., 1957

Como indicábamos en la presentación, la bibliografía que hemos seleccionado tiene como única misión la de servir de orientación muy esquemática para quien se interese por las grandes la neas de la crítica contemporánea. No queriendo hacerla exhaustiva, creemos, no obstante, que tanto los autores citados como los títulos incorporados cumplen dicho objetivo.

