Textos

1983

LA NOCIÓN DE PODER EN LA LITERATURA FRANCESA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA FRANCESA
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Textos

1983

LA NOCIÓN DE PODER EN LA LITERATURA FRANCESA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA FRANCESA
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

©

Depósito legal: Z-208-84
ISBN 84-600-3413-5

Edita:

Departamento de Francés.
Facultad de Filosofía y Letras
de Zaragoza.

Imprime:

Aragonesa de Reproducciones
Gráficas, S.A.
Sanclemente, 25
Tel. 23 07 26

ÍNDICE

Páginas

NORMAS DIFERENTES SOBRE LA CONCEPCIÓN DEL AMOR EN LOS DEBATES NARRATIVOS FRANCESES DEL SIGLO XIII

Esperanza BERMEJO LARREA 1

LA NEUTRALIZACIÓN COMO NORMA LINGÜÍSTICA. APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DEL DEMOSTRATIVO EN FRANCÉS ANTIGUO

J. Fidel CORCUERA MANSO 25

LA CRÍTICA DEL PODER REAL EN «LES TRAGIQUES»

Antonio DOMÍNGUEZ DOMÍNGUEZ 47

JULIEN GREEN, ENTRE DOS PODERES (RELIGIÓN E INSTINTO)

Michèle JEAN 73

OBSERVACIONES SOBRE LA TEMÁTICA HUGOLIANA. *NOTRE-DAME DE PARÍS* COMO NOVELA ALEGÓRICA

Julián MUELA EZQUERRA 95

LA AMBICIÓN DE JULIEN Y SUS LÍMITES EN «LE ROUGE ET LE NOIR»

José ORTIZ DOMINGO 123

HACIA UNA FORMULACIÓN DEL PODER LITERARIO: *LA LOI,* DE VAILLAND

J. Ignacio VELÁZQUEZ E. 143

NORMAS DIFERENTES SOBRE LA CONCEPCIÓN DEL AMOR EN LOS DEBATES NARRATIVOS FRANCESES DEL SIGLO XIII

Esperanza BERMEJO LARREA

Les débats narratifs français du XIII^e siècle ne présentent pas une conception univoque de l'amour. On y observe deux tendances, liées soit à la culture officielle soit à la populaire. La première tendance reprend, et conseille, les dictées orthodoxes de l'Eglise (même s'il y a quelques débats qui renversent ces principes pour mettre leur accent sur l'importance de la jouissance du présent). Les débats du clerc et du chevalier, de l'autre côté, tranchent le procès sur la supériorité dans l'amour en faveur du candidat plus riche, en dépit des normes fixées par le code courtois.

El tema del amor, que tantos frutos literarios dio durante el siglo XII en Francia, reaparece en el género de los debates, pero teñido de matizaciones distintas. Esta vez no camina solamente de la mano del código e ideología corteses; su percepción depende también de una cierta doctrina moral, en litigio dialéctico con otra de raíces más vitalistas.

Realmente la Edad Media no tuvo un concepto unívoco del amor, de modo que reducir sus ópticas variadas a la concepción cortés sería simplificar y falsear la realidad. Esta diversidad no deja de guardar relación con la ambivalencia del concepto de mujer tenido en la época. A través de la predicación de sus Padres, la Iglesia difunde una visión doble y contraria de la mujer: la de Eva ligada al pecado y al mal y la de la Virgen María digna de encomio e imitación. En consecuencia, los sermones patrísticos exhortan a los fieles a alejarse de la mujer y recomiendan el celibato como un estado de participación de las virtudes de María.

Si el celibato suponía un acercamiento a la vida ascética de renuncia al mundo, el matrimonio consistía en la sacramentalización y, por lo tanto, legalización de la unión del hombre con

la mujer. La Iglesia no podía negarse al amor, pero sí que se opuso rotundamente al adulterio, al amancebamiento..., en fin, a cualquier unión practicada fuera de su ortodoxia. De ahí el carácter heterodoxo de la doctrina amorosa de la *fin'amors*, que no reconocía un amor más perfecto que el tenido fuera de la unión conyugal, por todo lo que entrañaba de superación de obstáculos y de mejora individual o social.

El amor cortés desarrollado por los escritores de lengua de *oil*, representa una solución eclesiásticamente ortodoxa a las doctrinas de la *fin'amors*. El amor es concebido como una continua superación de pruebas individuales pero dentro de la unión matrimonial. La convivencia de los preceptos de la Iglesia con la ideología amorosa de moda llevó a ambas partes a ciertas modificaciones en sus doctrinas.

Completan el crisol amoroso medieval las concepciones sensuales y vitalistas de los goliardos. Estos clérigos vagabundos reaccionan ante la conciencia del paso fugaz del tiempo y de la inexorabilidad de la muerte cantando y practicando el disfrute intenso del momento presente. Conciben la mujer y, por lo tanto, el amor, como fuente de placer sin importarles su relación con la Iglesia. Representan un desarrollo y un resultado contrarios a los de aquélla, aun partiendo de principios semejantes.

Una vez más la Edad Media no camina en una única dirección; la literatura y con ella los debates reflejan ese universo variopinto, poniendo en boca de sus personajes ficticios argumentos que descubren posturas vinculadas a las distintas concepciones expuestas más arriba.

Tanto en *De la Fole et de la Sage* como en *Gilote et Johane* se contraponen las concepciones amorosas de la «Venus Celestial» y de la «Venus Popular»[1]. Se trata de exponer sus ventajas y desventajas —empleando un criterio de «utilidad» pragmática ausente de la concepción platónica, pero que aparece en los primeros momentos de estas disputas—, con el propósito de aunar las opiniones de ambas damas en la que, desde el comienzo, está marcada por connotaciones morales virtuosas. La especificidad de cada obra estriba, por otra parte, en los argumentos aducidos, que en el segundo debate se deslizan hacia una apología de la virginidad y diatriba contra el matrimonio, considerado desde su funcionamiento interno.

En el debate *De la Fole et de la Sage* las protagonistas, cuyos nombres constituyen ya un indicio de su significación sintagmática, representan respectivamente el amor sensual, sin trabas eclesiásticas, y el amor en el matrimonio, es decir, dentro de la norma establecida. La primera defiende la diversificación de amantes, pues evita el aburrimiento y la monotonía, y además le colman de vestidos y adornos que aumentan su precio social. La segunda prefiere respetar la fidelidad conyugal, con la que gana la estima de los demás hombres. La mesura está encarnada por la Prudente, pues actúa conforme a los principios de la Iglesia. La Loca, en cambio, adopta el polo de la desmesura, pues prescinde de la ortodoxia y de la norma social, para pregonar el amor fuera del matrimonio y desligado de la figura marital.

El móvil inmediato que provoca la discusión es la distinta calidad de los vestidos que llevan. Mientras que el de la Prudente es pobre y lleno de remiendos, el otro destaca por su esplendor. Como es obvio, el tema del dinero y el amoroso se imbrican en una relación que hace incompatibles la honradez amorosa y la riqueza. El amor ennoblece, atendiendo al punto de vista de la Loca, porque depara ganancias materiales que proporcionan nobles y esmerados vestidos, dignificantes para el que los lleva. El razonamiento de la Prudente disiente del anterior, puesto que cifra la fuente de honor en la fidelidad y constancia hacia su señor:

> —Lédure doit avoir qui la veut maintenir, / Mès je maintendrai ce dont honor puet venir: / Dont ne me vient-il miex à mon seignor tenir / Que partir moi de Dieu por fole devenir. (vv. 57-60)[2].

Junto a las reflexiones de índole social, surgen las morales, que se compaginan o no (según el punto de vista adoptado). El concepto de honor de la Prudente se apoya en el sometimiento cristiano a los preceptos divinos. Rechaza la idea de la estima social basada en la apariencia externa, y por ende en el dinero, para colocarla en la virtud, conforme a la moral. Existe, pues, en ambos casos un cierto desfase entre lo social y lo moral; el merecimiento que procura el amor en estos dos niveles, no ofrece posibilidad de conciliación, ya que el primero se guía por las apariencias externas, mientras que el segundo atiende a las esen-

cias. Esta dislocación entre forma y fondo es fruto de la polarización de las posturas y actitudes, que lleva a cabo para acentuar el «agon», o lucha, impulsor y mantenedor de la discusión.

Pero si la Venus Celestial adopta la forma de amor matrimonial en el debate anterior, en *Gilote et Johane* la virginidad ofrece el camino de la perfección. Esta obra es un desarrollo de *De la Fole et de la Sage*, de modo que el conflicto se plantea en relación con la virginidad o su ausencia, transcurriendo los argumentos en el terreno de lo puramente moral. La apología de la virginidad se fundamenta en el ejemplo de la Virgen María; la doncellez se convierte en medio de purificación, pues constituye una mimesis de los atributos y cualidades de María. Éste es el sentido de la intervención de Johane (vv. 71-94)[3].

La antítesis degradante está representada por Gilote, cuyo estado de amancebamiento ha sido calificado de pecado (vv. 18 ss.), lo que significa que transgrede las normas morales, y, por lo tanto, está reducida a niveles bajos de villanía, en un contexto dominado por la doctrina eclesiástica, que asimila perfección con virtud e imperfección con pecado. Sin embargo, Gilote defiende su actitud, aludiendo a las ventajas o satisfacciones, que el amigo le depara, al mismo tiempo que le ennoblece por cuanto tienen de apertura de nuevas perspectivas:

> Je su en joie e en jolyveté, / Près de mon cher ami, que me fet lée / De fere ce que me plest à ma volenté, / Qui que l'en corouce, uyt-il maugrée. (vv. 49-52.)

Gilote recorta la distancia entre ella y su rival al romper con la radicalización que ha propiciado las consideraciones de la oponente. El monopolio de la Venus Celestial no lo sustenta Johane, ya que Gilote también está en disposición de ofrecer contrapartidas enaltecedoras, o por lo menos, que procuren la máxima felicidad al sujeto. Por otra parte, desvía las causas de envilecimiento o pecado de la lujuria hacia los demás pecados o infracciones a la ley divina. (vv. 27-40.) Acepta su culpabilidad, pero al mismo tiempo elude parte de su responsabilidad refiriéndose al pecado original, cometido por Adán en el Paraíso, y que marca por igual a todos los hombres. Desplaza el centro de gravitación de pecado desde el individuo a la especie. Eleva a lo ge-

neral y universal lo particular de su existencia, y concretamente de su condición amorosa. Descuella la dimensión universal del hombre medieval, para el que lo individual se desdibuja y sólo se explica y concibe como parte del todo al que pertenece. De este modo, el concubinato pierde su protagonismo degradante; la Venus Popular representada por Gilote, adquiere unos perfiles menos negativos para el hombre, y al mismo tiempo descubren una concepción vitalista y sensual de la vida, que contrasta con la severidad austera de Johane.

El binomio «vitalismo *vs* ascetismo» no es preceptivo del debate *Gilote et Johane*. Pese a los planteamientos dispares y divergentes de estos tres debates, todos, en un momento dado de la disputa, presentan argumentos, que lo actualizan, pues es una pieza clave de la doctrina de la Iglesia: mostrar el triunfo de la ortodoxia severa, que pregona el desprendimiento de lo material y terreno, sobre el desenfreno demasiado apegado a los atractivos del mundo.

La Prudente subraya reiteradamente su renuncia por todo lo que supone amor carnal o sensual, propugnando la contemplación como expresión de la admiración que los hombres sienten hacia ella, y como resultado máximo al que le debe llevar su belleza:

> —Se plusors gens me voient, ma biauté ert loée; / Mès se plusors m'atouchent, j'en serai emboée: / En dame est malement la biauté aloée / Qui désert que ele est de son los descroée. (vv. 65-68.)

El misticismo proclamado por la Prudente no está emparentado con la doctrina del amor cortés, que idealizaba a la amada ausente, pues al mismo tiempo se lamentaba de su ausencia y suspiraba por una relación física. Responde, más bien, a las advertencias de la Iglesia sobre los peligros que el cuerpo —como fuente de placer— entraña para la salvación del alma. Frente a este desprecio por los dones que ofrece la juventud, la concepción de la Loca rezuma vitalismo y hedonismo:

> J'ai usé mon jovent tant comme homme l'a chier, / Quar poi a de poissons, qui n'a dont taaschier. (vv. 151-152.)

Ante la brevedad de la juventud, ambas interlocutoras reaccionan de forma divergente. La Prudente asimila la fragilidad de esta etapa con la de la vida en general, y se inclina por la renuncia a todo lo proscrito por la Iglesia. Se ciñe lo más posible a la ortodoxia y prescinde del presente fugaz, ya que tiene puesta su mirada en el futuro inmediato de la vejez, y por consiguiente, en la muerte. La Loca recoge, en cierta medida, la concepción goliardesca de la vida. Éstos, ante las miserias de su árida existencia, o ante la amenaza implacable del «Tempus fugit», pregonaban el aprovechamiento intenso de los efímeros dones del amor, de la juventud y, a veces, de la comida o bebida. Reproduce la concepción de la Venus Popular, que no ennoblece sino que desprestigia y asimila a las bestias a quienes practican o se identifican con esta idea sobre el amor.

Pero sin duda alguna, es el debate *Marguet convertie* el que desmenuza más fielmente, y con mayor dramatismo, las doctrinas de la Iglesia, que predican el «Contemptus mundi», esgrimiendo argumentos tales como la brevedad de la vida, la fragilidad de la existencia humana... Marguet tropieza con un Viejo, del que se burla por haber perdido el apetito de amor a causa de su decadencia física. El Viejo le replica insultándola por dejar que su cuerpo sea cama de muchos hombres. Poco a poco el Viejo abandona los argumentos personales para esgrimir razones universales que atañen a la especie humana, tales como el paso del tiempo..., de manera que el debate se desliza hacia razones morales extraídas de los sermones patrísticos. El Viejo logra, finalmente, por la plasticidad de sus evocaciones de la muerte, hacer recapacitar a Marguet para que se convierta a las razones de la Iglesia.

En los primeros momentos de la disputa, el debate enfrenta a un Viejo, excluido de las cuitas amorosas, y a una Joven impregnada de pasión. Esto no es nuevo, pues el código cortés relegaba automáticamente a los avanzados en años, no sólo por considerar que el amor era privilegio de la juventud, sino porque esta cualidad era además la condición «sine qua non» exigida para poder asumir una aventura amorosa. Desde el punto de vista de este código, el Viejo está totalmente al margen, pero además esta premisa profana se conjuga con otra de carácter eclesiástico, que idealiza la vejez como la edad propicia para liberarse

de toda atadura con el mundo[4].

La sarta de mutuos improperios se basa en una consideración inmovilista del tiempo, que presenta la vejez y la juventud como situaciones constantes, casi inherentes a la esencia de los dos personajes que intervienen en la disputa. Por esto, la introducción del criterio del dinamismo del tiempo va a ser la causa que modificará el tono argumental de la querella. El carácter alegre, desenfadado, de las réplicas injuriosas cede el sitio al tono severo, que va a recordar las limitaciones de la vida del hombre. El Viejo, cansado de tanto baldón, pronostica en un tono de amonestación el futuro que aguarda a Marguet:

> —Dame, vos m'avez remponé, / Mais desfendre me convenra; / Le vis qu'avez si colouré / Teindra en un tens qui venra. / Pâle colour, col, front ridé, / Que nus cure de vos n'ara; / Ensi m'a vieillesse mené, / Et tel que je suiz vous fera. (vv. 73-80.)

La demostración retórica que encierra esta estrofa consiste en insistir en la línea continua entre el pasado y el presente del Viejo, recorrido retrospectivo para éste, pero prospectivo para la Joven. Son las pretensiones que encierra el tema del «Tempus fugit», que aniquila la belleza, destruyendo todo que tenía de esplendor. El Viejo culmina su argumentación llevando este motivo hasta el final, traspasando los umbrales de la muerte para describir el estado final que adoptará la figura de Marguet:

> —Ha! Chétis cors et porriture / Après la mort t'esteut venir, / Ja n'aras si bele figure, / N'esteut de paile devenir. / Li ver en feront lor pouture, / De toi les convendra venir; / Fait aras male norriture. / Ne's porras battre ne férir. (vv. 249-256.)

Estos versos anuncian y presagian lo que posteriormente, expuesto dramáticamente mediante la actuación de la muerte y de los cadáveres, será la Danza Macabra, esbozada ya en algunos *dits* u obras moralizantes que enfrentan a tres vivos y tres muertos[5]. Ciertamente éste es el argumento más efectivo de todos los empleados por el Viejo, aunque, en realidad, no supone

más que la culminación de una concatenación progresiva. A partir de este momento Marguet renuncia a su deseo de aprovechar densamente los bienes ofrecidos por la vida, y adopta una actitud resignada y ascética de cara a todo lo que proviene del mundo. Tampoco es cuestión de otorgar a esta razón una tremenda inefabilidad, pues la misma ha sido utilizada por la Joven con un objetivo puramente cómico y ridiculizante unos cuantos versos antes (vv. 241-248). Marguet se burlaba del infesto olor que exhalará el cuerpo sin vida del Viejo, pero se ha replanteado su «modus vivendi» ante la idea de que esto también le va a suceder a ella. En definitiva, el desenlace final no es sino el triunfo de la ortodoxia, exigido por la finalidad didáctica de la composición.

En síntesis, el tema amoroso atisbado en los primeros párrafos de esta obra, sirve de punto de referencia para desarrollar minuciosamente dos actitudes vitales, gobernadas por dos contrarios: la pasión y la razón, directamente relacionadas con las edades estilizadas de los dos protagonistas: juventud y vejez. El fogoso ímpetu de la primera se va a oponer a la tranquila serenidad de la segunda, pero el contraste no se va a aplicar al tema amoroso que presumía la incitación de Marguet, sino que va a servir para exponer la doctrina eclesiástica que inculca el comedimiento por la vanidad de todo lo terreno. El vitalismo sensualista de Marguet es reprimido duramente por el Viejo, que comienza usando un tono despectivo, pero que lo abandona por la espiral recíproca que se esboza, en pro de otro admonitorio. Aunque recoge numerosos tópicos de los sermones morales, el Viejo no se sirve de la exposición lineal de su tesis, sino dialéctica, refutando las razones esgrimidas por Marguet y probando su propio punto de vista.

Corresponde al debate *Gilote et Johane* y a *De la Fole et de la Sage* aducir las razones por las que el amor matrimonial honra y el concubinato deshonra. En el primer debate ya se ha visto que se proponía la virginidad como perfección, considerando el matrimonio como una alternativa menos noble que el estado de doncellez, pero preferible, en todo caso, a la unión libre de los amantes. Es la solución que Johane propone, para que Gilote pueda seguir disfrutando del amor de un hombre, pero sin transgredir las reglas sociales y morales (vv. 22 ss.). La unión sacra-

mental no aparece, como se infiere de lo anterior, envuelta en una aureola de virtud y elogio, sino que es un remedio legal para el disfrute del amor. Por otra parte, Gilote lo vitupera alegando que la pasión no es posible si existe esta unión, y aduciendo, además, motivos que podrían estar inspirados en la cortesía provenzal, aunque su tratamiento denote una mayor proximidad a lo popular, o por lo menos, a un pseudo-realismo:

> Là où vus parlez endreit de mariage, / Noun fraije, Johane, ce serreit outrage / De vivre en peyne e en damage, / Qe malement se marie, ne fet pas qe sage, / Je serroi pris de su en ma mesoun, / Désolé e batu pur poi d'enchesoun, / E jà ne départyrai de tel laroun. / Unqe ne savoy femme que prist mary, / Qe tost ou tart ne se repenty. (vv. 53-62.)

El desprecio al marido no proviene de su carácter celoso, que coarta la libertad de la mujer, o por lo menos este rasgo tipológico conforme a los cánones trovadorescos no aparece. Sin embargo, sigue siendo él el causante de la prisión a la que la mujer está condenada. Su cólera, reflejada en las palizas propinadas a la esposa, y en la acusación de ladrón de que ésta le hace objeto, están en la línea de los que exponen los *fabliaux*. El marido se presenta, a veces, como un ser odioso, siempre malhumorado, que provoca la desdicha de la mujer.

Desde el punto de vista desde el que Gilote enfoca el matrimonio, el amor parece no desempeñar ningún papel, pues ni siquiera es mencionado. En cambio, la unión eclesiástica no es ningún medio de aumentar el honor de la mujer, pues tal como es planteada la convivencia, supone un escarnio más que otra cosa para ella. De este modo, Gilote justifica su postura, convirtiéndola en ortodoxa, dentro de un sistema de valores prioritarios que ella se ha fijado.

Por otra parte, neutraliza la defensa de la virginidad llevada a cabo por Johane, alegando que su observancia incumple uno de los preceptos de la doctrina de Jesucristo: «Creced y multiplicaos, y entregadme a mí las almas» (vv. 107-111). Con este argumento se igualan las posiciones de las dos protagonistas, puesto que si una comete pecado por unirse a un hombre sin la

bendición de la Iglesia, la otra va contra las mismas palabras de Jesucristo.

En síntesis, el amor debatido en estas composiciones es aprehendido a partir de consideraciones privadas, sociales y morales como un medio de perfección. Su tratamiento se desvía del ropaje cortés para caminar por un sendero didáctico-moral, en conflicto con un planteamiento sensual y vitalista.

En los debates anteriores son los mismos aludidos quienes asumen sus propias defensas; en el grupo de disputas denominado genéricamente «debates del clérigo y del caballero», los oponentes delegan en las damas, quienes actúan como abogados de las respectivas causas. Éstas, a su vez, y con el fin de solucionar la incógnita que ellas no han podido resolver, transmiten su función al dios Amor, quien condiciona la sentencia al resultado del torneo entre algunas aves de su corte. El desarrollo de estos debates consta de dos partes, estableciendo una hipotética línea separatoria entre ambas con el fin de esclarecer su funcionalidad. La primera posee un carácter dialogado —aunque salpicado de intervenciones del narrador—, y comprende la disputa propiamente dicha. La segunda mezcla lo narrativo con el estilo directo. Junto a las réplicas de los pájaros en favor de uno u otro contrincante, aparecen descripciones de las cabalgaduras de las doncellas, sobre las que acuden al palacio de Amor. Su función no es simplemente ecfrástica, sino que comparten la argumentación con la querella verbal en favor de uno u otro contendiente. Así pues, la segunda parte complementa y resuelve el nudo trabado en la primera, a la vez que pretende deleitar al público mediante descripciones de seres y objetos bellos.

La disputa verbal es más reducida que en los debates anteriores, pues no es más que un primer asalto, que no profundiza lo suficiente para resolver el conflicto[6]. La «inventio» argumental se modifica en el transcurso del tiempo. El *Concile de Remiremont*[7] fija la atención en las respectivas actitudes amorosas de los contendientes. Se ponen en tela de juicio sus aptitudes amatorias dentro de un código cortés mezclado con elementos sensuales, que revelan su autoría goliardesca. A los clérigos se les atribuye la pericia y habilidad en las artes del amor:

> Amandi periciam habent, et industriam: / Pulchra donant munera, / bene servant federa, / Si quid amant dulciter, / non relinquunt leviter. (vv. 72-74.)[8]

Las religiosas se muestran desde el comienzo partidarias del amor del clérigo. Elogian sus maneras corteses y amables (vv. 64-65) y la prodigalidad de que hacen gala. La sentencia emitida por Elizabet de Granges —erigida en juez supremo— es favorable a los escolares, excomulgando, después de una llamada a la recapitulación, a las rebeldes. Las adictas al amor del caballero ensalzan sus virtudes guerreras y su intrépido valor movido por el sentimiento que hacia ellas profesan:

> Qui student milicie nobis sunt memorie, / Eorum, et milicia placet, et lascivia; / Eorum ad obsequium nostrum datur studium. / Audaces ad prelia sunt, pro nostri gratia, / Ut sibi nos habeant et ut nobis placeant, / Nulla timent aspera, nec mortem ne vulnera. (vv. 107-112.)

Tampoco a los caballeros se les puede reprochar la avaricia, pues ofrecen presentes a las amadas y las ennoblecen realizando proezas. Pero se les imputa el ser charlatanes y no saber respetar el secreto amoroso, que es observado rigurosamente por los clérigos:

> Militum noticia displicet, et gratia, / Quibus inest levitas, et stulta garrulitas; / Gaudent male dicere, secretum detegere... (vv. 152-154.)

El testimonio de Eva de Danubrium es, quizás, el más decisivo. En contraste con las opiniones anteriores, en las que se alaba la amabilidad y desconocimiento de las astucias engañadoras por parte del clérigo, el caballero transgrede las leyes de amor que imponen la regla del secreto, para evitar que llegue a oídos de los que son contrarios a la unión de la pareja. De este modo, ocupa el lado de la desmesura, pues no ha sabido o querido observar el silencio amoroso[9] y con ello ha merecido la descalificación dictada en la sentencia.

Los temas argumentales no son abundantes ni variados en la obra anterior. Redundan en algunos tópicos corteses escasamen-

te desarrollados, pero lo más destacable es que la «inventio» se ciñe a las habilidades mostradas por ambos participantes en las lides amorosas. La *Altercatio Phyllidis et Florae* detenta un tratamiento más exhaustivo de las características de los contrincantes. Continúa en la línea del anterior, pero introduce modificaciones. El mayor conocimiento de la tradición clásica del autor comporta las comparaciones del caballero con Paris y Alcibíades y también las abundantes referencias mitológicas. Insiste, especialmente, en la función social desempeñada por cada uno de ellos y se detiene a considerar sus respectivas fortunas. El clérigo representa la vida plácida y despreocupada, así como la tradición epicúrea, pues está entregado a la vida de placeres:

> Surge, surge, misera, de furore foedo! / Nihil elegantiae clerico concedo; / Solum esse clericum Epicurum credo, / Cujus implent latera moles et pinguedo. (vv. 61-64.)

Aunque constituye un reproche de Phyllis, que desprecia la opulencia y obesidad del clérigo, supone un factor positivo en el litigio, ya que implica la abundancia y comodidad de la vida, circunstancias anheladas por los clérigos goliardos, que, con demasiada frecuencia, debían sufrir miserias y penurias. De ello dan fe (aunque no dudo de la estilización sufrida por el tema) las numerosas poesías que piden una limosna para compensar los rigores de su vida dura[10]. El caballero, por el contrario, lleva una vida austera, llena de disciplina y privaciones, obligado por sus campañas guerreras:

> Pulchra Phillis, utinam sapienter ames, / Nec meis sententiis amplius reclames! / Tuum domat militem sitis atque fames, / Quibus mortis petitur et inferni trames. / Multum est calamitas militis attrita; / Sors illius dura est et in arcto sita, / Cujus est in pendulo dubioque vita, / Ut habere valeat vitae requisita. (vv. 137-144.)

Las reglas de la milicia le constriñen a una disciplina en la comida y en la bebida, de modo que su aspecto es famélico y miserable. El clérigo y el caballero se oponen tanto por las distintas actividades desempeñadas, como por disfrutar de forma

opuesta del bienestar. El resultado favorece al opulento frente al miserable.

Actividades y fortuna son los aspectos de las vidas de estos dos especímenes de clases sociales con intereses enfrentados. El anónimo autor de esta composición no olvidará sopesar el aspecto externo ofrecido por ambos contrincantes. La vestimenta severa y parca del militar (lóriga, v. 157), se opone a la púrpura, con que se guarnece el clérigo, a quien, a su vez, afea la tonsura capilar y el vestido negro (v. 115). Éste es un argumento que se reiterará en todos los debates escritos en romance.

Estos aspectos atañen a las actividades o apariencia externa del clérigo y del caballero, pero los argumentos en relación con su destreza amorosa son menos abundantes que en el *Concile de Remiremont*. Se ha producido una dispersión temática que abunda más en las consideraciones sobre la fortuna de los aludidos, que sobre su idoneidad amorosa. El clérigo no acepta perder su supremacía y así lo manifiesta abiertamente Flora alegando que éste es el maestro en el amor, pues recibió las reglas directamente de Venus, y el caballero sólo las conoció a través de él:

> Quid Dyone valeat et amoris deus, / Primus novit clericus et instruxit meus; / Factus est per clericum miles Cythereus. / His est et ex aliis tuus sermo reus. (vv. 161-164.)

Con estos versos Flora proclama la superioridad de su elegido, ya que la diosa del amor fue quien le inició en estas cuitas. Este argumento unido al espíritu general del debate y a la sentencia insistentemente favorable al clérigo, hacen suponer a Reto Bezzola la autoría clerical de esta obra, pues descubre una actitud reacia a perder la hegemonía conseguida[11].

Las versiones romances prosiguen la tradición de la *Altercatio Phyllidis et Florae*. Reúnen la persistencia que demostraba el *Concile de Remiremont* ante los valores corteses detentados por sus protagonistas, con la proliferación de aptitudes adyacentes inauguradas por el debate anterior. El calificativo «courtois» va a constituir un argumento esgrimido indistintamente en ambos casos, pero sin dar paso a una explicación detallada acorde con el código cortés. A veces, este adjetivo va seguido de una indica-

ción aclaratoria del tipo: «porque va a los torneos», pero en general es usado en un significado absoluto. Con respecto a la «inventio» temática aparecida en los debates anteriores, el rasgo más innovador de la versión francesa del *Jugement d'amours* está en el reproche dirigido al caballero sobre la necesidad que tiene de empeñar su arnés para poder acudir a las justas:

> Chevalier son molt lasche gent; / Quant il vont au tornoiement, / Il n'ont pas du pain a mangier, / Se chascuns n'i met son destrier / Ou son escu ou son haubert. (vv. 133-137.)

La acusación de cobardía no es refutada por Florence, como tampoco Blancheflour acomete directamente la anulación de los argumentos dirigidos contra el clérigo. El juego dialéctico no existe en cuanto que el propio discurso crea y destruye afirmaciones del contrario; no se produce un movimiento de tesis y antítesis, sino que las razones se yuxtaponen o acumulan, conteniendo, dentro de la escala de valores establecida en el debate, argumentos de mayor fuerza en una dinámica gradual. De este modo, la injuria lanzada contra el clérigo, en la que se le tacha de «tonsurado», es contestada con el baldón de cobarde, que es uno de los improperios mayores lanzados contra un caballero. El valor y la acometida de hazañas aguerridas era esencial para su condición, y como la afirmación no ha sido invalidada por una respuesta posterior dando lugar a una sentencia favorable al clérigo, el caballero se convierte en desmesurado, pues ha quebrantado las reglas de su clase[12]. No ha sabido observar la mesura, de ahí que su posición sea inferior a la del clérigo, cuyo «status» sufría una menor codificación. A continuación, y redundando en el deseo de rebajar su posición, Blancheflour descubre su pobreza, por la que necesita recurrir al empeño de las armas y del córcel. El caballero es, además, mísero; representa la escasez, la indigencia, y aunque en este debate no se explicite la opulencia de su rival, en otros ambas fortunas serán cotejadas. Este enfrentamiento recubre en realidad la oposición «abundancia *vs* escasez» de fuerte raigambre popular.

Hasta este momento el clérigo, al que se aludía, hacía referencia a los escolares tonsurados en posesión de las órdenes menores, que el público medieval discernía claramente de los curas

encargados de las iglesias parroquiales. Éstos no gozaban de las simpatías de los autores, que los presentaban en situaciones grotescas y ridículas[13]. Pero en las versiones francesas posteriores —me refiero a *Hueline et Aiglantine* y a *Blacheflour et Florence*— no se trata de escolares sino de curas, que pueden dar absoluciones y que sólo se interesan por las ganancias económicas que les puede suponer un entierro:

> Ne ja por home n'istra hors, / Se il ne cuide encontrer cors. / Quant une biere voit porter / Lors est seürs de son soper, / Miauz aime un mort que quatre vis; / Toz nos voldroit avoir ocis.[14]

Hueline manifiesta un profundo desprecio por la profesión del clérigo en cuanto que vive de limosnas y porque su mezquindad le lleva a complacerse con los entierros, pues le aportan beneficios económicos. Pero es en el debate español *Elena y María* donde se ha plasmado con mayor fuerza el desdén popular por los ministros de la Iglesia. En esta obra el clérigo y el cura ya han sido asimilados y a éste se le acusa de realizar las mayores ruindades con tal de obtener dinero:

> Non manda dar a las puertas / nin a ospitales delos pobres; / tal cosa nunca vi, / todo lo quier para ly.
>
> .....
>
> Mas esto han los mesquinos / siempre sospiran por muerte de sus vezinos; / Y mucho les plaz / quando hay muchas viudas o viudos / por levaren muchas obradas e muchos bodigos.[15]

La disputa española, como muy bien pone de relieve Menéndez Pidal[16], es mucho más realista que las versiones francesas o anglonormadas, aunque toma como punto de partida la «amplificatio» ejercida en *Hueline et Aiglantine* con respecto a las composiciones precedentes. El clérigo se ha convertido en sacerdote, y aunque su interés por los muertos le es reprochado, no constituye para él ningún desmerecimiento, pues forma parte de su trabajo. Además, las ganancias obtenidas con estas tareas son utilizadas generosamente, convirtiéndose en regalos para su amada[17].

Lo que sí entra dentro de lo prohibido es el amancebamiento del clérigo con damas. Si ha recibido las órdenes mayores, como hace suponer el poder decir misa, no puede ni contraer matrimonio ni unirse con ninguna mujer. De ahí el comentario pronunciado por Florence en la versión aglonormada:

> Com femme que mesme s'ad honie / D'amer un tiel fou bricoun, / Sans esposailles, en honeison. (vv. 171-173.)[18]

Esta infracción a las reglas eclesiásticas aventaja en la posición al caballero, pues el clérigo o sacerdote ha incumplido la ley y, por tanto, encarna la desmesura.

Estas disputas reconstruyen un sistema de valores dentro del canon cortés o eclesiástico —para aquellos casos en los que se ha producido una desviación conceptual del término— y los discursos de las jóvenes litigantes descubren poco a poco el sometimiento o no a esas leyes. El caballero transgrede el secreto y la fidelidad amorosa; el clérigo, pese a su cortesía y gentileza, deshonra socialmente a la dama que hace suya. De todas formas y aunque las disputas explicitan algunas tareas específicas de sacerdotes, la confusión puede ser momentánea y no totalmente permeabilizada al público auditor. En cualquier caso, creo que estos debates insisten más en el aspecto económico de la vida de ambos que en el terreno cortés. La abundancia en la que se mece el clérigo, o por el contrario, la miseria que rodea la vida del caballero, aparecen como una constante en todas las disputas[19].

Los argumentos esgrimidos por ambas partes para defender la supremacía del clérigo o del caballero, se centran especialmente en dos aspectos: la cortesía y el bienestar económico. La cortesía aparece en los debates latinos y en las versiones francesas; aunque no es totalmente despreciada en las compuestas en anglo-normando, está relegada por la introducción de otros temas que amplifican el debate primitivo. Las ganancias o posibilidades materiales están ausentes en el *Concile de Remiremont,* pero no en la *Altercatio Phyllidis et Florae.* Este último coincide con *Elena y María* en que ambos centran lo material en el buen comer y beber y en la obesidad de que el clérigo hace gala, rasgos que son muy habituales en las composiciones poéticas lati-

nas de los goliardos. Los debates restantes, aunque insisten en esta cualidad de la vida del clérigo, son más sofisticados a la hora de presentar los bienes adquiridos con su fortuna: pieles, joyas, perfume, etc. La faceta del caballero que se opone es, evidentemente, la pobreza, que en un primer momento —*Altercatio Phyllidis et Florae*— presenta al caballero como famélico y desnutrido; se conjuga con la función por él desempeñada, vituperando su necesidad de hipotecar el arnés y a veces de pedir prestado a la dama.

Además de estos aspectos se recogen otros que giran en torno a la función de cada uno: iglesia y maitines referidos al clérigo; torneos y las consiguientes heridas, trofeos y caza en cuanto al caballero. Pero estos motivos no ayudan a inclinar la balanza de un determinado lado, pues son inherentes al «status» social y aunque pueden ser deformados positiva o negativamente, según la óptica de quien los utilice, no colocan a ninguno de los dos en posición de desventaja. Por esto cumplen una función complementaria, en cuanto que recrean el contexto de cada uno de los cuestionados. No son decisorios, sino que contribuyen al «ornatus» de la disputa. La cortesía/descortesía y el binomio riqueza/pobreza son significantes dentro de la estructura del litigio y del conjunto de la obra, pues condicionan, en cierta medida, el desenlace del torneo de los pájaros. Constituyen articulaciones sémicas del eje semántico «abundancia *vs* escasez» que subyace bajo los discursos de las damas. Bajtin, al desglosar los motivos significantes del banquete rabelesiano y entroncarlo con la tradición popular, señala que la figura del clérigo es un representante de la abundancia carnavalesca:

> En todas estas obras, la figura del clérigo o del monje se convierte contradictoriamente en representante de la virilidad y la abundancia material y corporal. El hermano Juan, y parcialmente Panurgo, están ya en preparación.[20]

Sin embargo, esta imagen literaria contrasta con la realidad histórica, que testimonia la penuria económica del clérigo, quien para poder costear sus estudios se proponía como sirviente de un señor o de un rico condiscípulo[21]. Es de notar cómo la tradición desde Ovidio ha invertido la riqueza o pobreza del clé-

rigo. Raby señala que en este escritor latino el clérigo era pobre, mientras que el caballero gozaba de mayor bienestar material[22].

Estas precisiones históricas ponen de relieve la evolución histórico-literaria favorable al clérigo y que sume en la pobreza al caballero. Quizás el presentar al clérigo como opulento y capaz de llevar una vida tranquila y sin preocupaciones, sea un recurso para ganarse la simpatía general del público, demasiado pesaroso para manifestar cierta inclinación hacia un personaje mísero y pobre. Estas coordenadas vinculan estos debates no sólo con la tradición cortés, como hasta ahora se ha venido insistiendo, sino también con la literatura popular carnavalesca que prescinde, en cierto modo, de las reglas y normas sociales, para sentirse más próxima a la espontaneidad cotidiana, buscando el divertimento por encima de los aspectos graves de la vida. El triunfo del clérigo depende tanto de sus habilidades amorosas como de la presentación de su imagen como un individuo capaz de romper con la normalización oficial y de disfrutar de los placeres gastronómicos que la vida le depara.

La segunda parte de estos debates gira en torno al juicio celebrado en presencia del dios Amor, ante el que Blacheflor y Florence (Melior e Ydoine) exponen la materia de litigio: la mayor excelencia del clérigo o del caballero. La corte del dios, formada por pájaros, no delibera inmediatamente para proponer a Amor una sentencia, sino que, después de una discusión en la que no se ponen de acuerdo sobre los méritos respectivos de los hombres de letras o de armas, difieren la decisión al resultado de un torneo, cuyo vencedor otorgará el triunfo a su representado. Así, los pájaros se erigen en paladines de las opiniones de las damas, de manera que el desenlace de la disputa se aproxima más a los poemas épicos que a la solución dialéctica que corresponde al desarrollo que hasta este momento ha seguido el debate. Se presentan los campeones de los dos contendientes: el ruiseñor del clérigo y el papagayo del caballero en *Le Jugement d'amours* y en la variante del manuscrito «D», pero el ruiseñor es sustituido por la alondra en *Blancheflour et Florence*. Merece la pena detenerse unos instantes en la reflexión sobre el partido que los distintos pájaros toman. En la discusión en que se enzarzan las aves de la corte de Amor, se observa que las que tienen algo o todo que ver con la cetrería toman posición a favor del

caballero: el arrendajo, el estornino, el gavilán, el halcón, el buitre negro y el grajo. Defienden al clérigo el ruiseñor, el gorrión, el jilguero, la alondra, la malvis y la urraca. Las inclinaciones de las aves son simbólicas, puesto que se identifican con el caballero las relacionadas con el ejercicio de la cetrería, ocupación que distinguía al noble medieval. El clérigo está alejado de estas artes y en él prima la dedicación a las letras, música —una de las materias del «Quadrivium»—. Además, sus pájaros partidarios son, en otras obras de talante cortés, símbolo del amor y están presentes en descripciones de lugares paradisíacos propicios para el inicio de una relación amorosa. De alguna manera el desenlace está ya implícito en esta elección, ya que del lado del clérigo se sitúan los emblemas o mensajeros del amor. Es como si se anunciara ya que el amor está de su parte. Siguiendo con el ritual de los poemas épicos o corteses el narrador relata paso a paso el acto de armar al caballero para prepararle para la lucha, que ha sido provocada por un reto o desafío[23].

Las incidencias del combate son idénticas en todos los debates. El torneo se compone de dos vueltas. La primera es sumamente reñida: golpes en los yelmos, las lanzas se astillan: ninguno de los contrincantes inclina la victoria de su lado. Ahora bien, el segundo choque proclama ya al triunfador: el pequeño ruiseñor en *Le Jugement d'amours* y en la versión del manuscrito «D», y la malviz en *Melior et Ydoine,* lo que significa la supremacía amorosa del clérigo. El desenlace es favorable al caballero en el único caso de *Blancheflour et Florence,* donde el papagayo derrota a la alondra. La sentencia del juez ya no es necesaria ante los resultados del torneo, y así es comprendido por Blancheflour, que se mata no pudiendo soportar el fracaso de su paladín.

Existe un dato común a todos los debates analizados: las protagonistas son mujeres —salvo en el caso del Viejo en *Marguet convertie*—, incluso cuando se enfrentan el clérigo y el caballero no lo hacen ellos directamente, sino que son mujeres quienes asumen sus defensas. La mujer se convierte en transmisora de las ideas que se quieren hacer prevalecer, o bien se simula recoger su punto de vista, pues tanto en los casos en los que el amor es un medio de conseguir el aprecio social, como en los que se convierte en motivo de deshonra, es la actitud de una mu-

jer y no la de un hombre lo que se debate. Es como si la moraleja de estas obras estuviera especialmente dirigida a un público femenino.

Los debates no presentan una única solución al tema del amor; si esto fuera así, primaría la función propagandística al servicio de una idea determinada, sobre la literaria, resultando de ello una reducción de la variedad ofrecida por la época. No hay que buscar en ellos el eco único de la Iglesia o de la doctrina de la *fin'amors*... No existe, en definitiva, una norma unívoca en este género literario.

El tratamiento del amor presenta dos ópticas claramente diferenciadas y sin ninguna conexión entre ellas. Por una parte *Marguet convertie, De la Fole et de la Sage, Gilote et Johane* giran en torno a consideraciones de índole social o moral, de acuerdo con el punto de vista de la sociedad o de la Iglesia, en tanto que los debates del clérigo y del caballero resuelven el litigio atendiendo a un principio fundamental de la cultura popular: el de la abundancia que es en este caso fuente de amor.

Tampoco existe uniformidad en los objetivos de las obras dentro de cada grupo, aunque sí se observa un predominio de la ortodoxia eclesiástica. *Marguet convertie* y *De la Fole et de la Sage* llegan a la misma conclusión, aunque siguen caminos diferentes: la conveniencia de desterrar una actitud versátil y por lo tanto de infidelidad en el amor. En el primer debate se hace hincapié en argumentos de orden moral; la persuasión de Marguet, y con ella del público de la obra, parte de la dicotomía pecado/virtud, que identifica con amancebamiento/ascetismo. Se refuerza la disuasión del pecado mediante la presentación de lo efímero de la juventud y por ende de la vida —ligada a los tópicos de la predicación patrística—, que propicia un abandono del placer momentáneo del presente en aras de un futuro eterno. *De la Fole et de la Sage* recomienda el amor dentro del matrimonio y la fidelidad como salvaguardia del honor y sustentación de la dignidad social. Poco importa si en el matrimonio se padecen penurias y el placer es menor, el resultado será la exaltación de la mujer como dama y no como prostituta. La discusión se convierte en un ejemplo de conducta, cuyo poder de convicción aumenta tras la derrota del contrario. *Gilote et Johane* invierte los desenlaces ortodoxos de las obras anteriores. El ejemplo de

la Virgen aducido por Johane, la reflexión sobre la excelente reputación de la que limita el amor a la unión sacramental, no pueden prevalecer ante la fuerza de la postura vitalista de Gilote, que logra convencer a su oponente. La moraleja que se desprende de este debate es mucho menos ortodoxa: diferir el ascetismo a la vejez, tiempo de impotencia, y pregonar el disfrute del amor y del placer con total libertad, principio que se acerca más a la actitud mantenida por los textos goliárdicos.

En los debates del clérigo y del caballero se observa un paulatino abandono de los criterios del espíritu cortés en favor de otros de carácter mucho más materialista. La discreción amorosa y la bravura en los torneos no van a ayudar a dirimir el asunto. El conflicto entre las letras y las armas se desdibuja para convertirse en una elección entre la riqueza y la pobreza —hasta el punto de que el caballero tiene que prescindir de sus símbolos—. Tras este dilema se esconde una concepción de la vida más propia de la burguesía, preocupada por el dinero, que de la aristocracia identificada con el valor y la cortesía. No obstante esta afirmación, tampoco puede atribuirse a estos textos un origen estrictamente burgués; la evolución que apuntan estos debates ha sufrido contaminaciones de la cultura popular y ha transformado una distinción de clases sociales por cualidades en otra por recursos económicos. Los debates narrativos del siglo XIII cristalizan, por lo tanto, normas distintas en el tratamiento del amor, ligadas tanto a la cultura oficial como a la popular.

NOTAS:

1 Aristodemos transmite el discurso de Pausanias en *El Banquete,* que expresa la siguiente concepción del amor: «¿Quién duda de que hay dos Venus? La una, la mayor hija del Cielo y que no tiene madre, es la que nosotros denominamos Venus celestial; la otra más joven es hija de Júpiter y de Dione y la llamamos Venus popular / ... / El Amor de la Venus popular es popular también y no inspira más que bajezas; / ... / Pero como la Venus celestial no nació de la hembra, sino sólo del varón, el Amor que la acompaña no busca más que a los niños». Apud PLATÓN, *Diálogos.* Madrid, Epasa-Calpe, 1969, página 102. Este binomio llegó a la Edad Media, aunque el amor que purifica no es considerado homosexual sino heterosexual.

2 La edición que ha sido utilizada en este trabajo es la de JUBINAL, A.: *Nouveau recueil de contes, dits, fabliaux et autres pièces inédites des XIIIe., XIVe. et XVe. siècles.* Genève, Slatkine reprints, 1975 (ed. París, 1839-1842), vol. 2, páginas 73-82.

3 Los debates de *Gilote et Johane* y *Marguet convertie* están editados en JUBINAL, A.: *Ibídem,* pp. 28-37, T. I, pp. 317-326, respectivamente.

4 Michel Zink recoge en un salmo el testimonio siguiente: «L'idéal de détachement du monde a une autre conséquence beaucoup plus naturelle et beaucoup moins pasionnelle. Il aboutit, en effet, comme il est logique, à une sorte de désintérêt pour la vie et pour le monde et même à un véritable ennui de vivre. C'est ainsi que le commentaire du psaume 36 *Revela Domino* explique que l'âge idéal est la vieillese, âge du savoir et de la perfection». ZINK, M.: *La prédication en langue romane avant 1300.* París, Honoré Champion, 1976, página 462.

5 Me refiero a la colección de cinco poemas, entre ellos uno de Baudouin de Condé, titulados unánimemente *Des trois morts et des trois vifs,* editados por Stefan GLIXELLI: *Les cinq poèmes des Trois morts et des Trois vifs.* París, 1914.

6 La extensión de la disputa propiamente dicha varía dentro de cada una de las obras que integran estos debates. La razón tiene que ver con la mayor o menor amplitud destinada al «marco» o entorno de la disputa. El *Concile de Remiremont* no presenta ninguna descripción, siendo la *Altercatio Phyllidis et Florae* la obra donde ya aparecen retratos de las jóvenes, descripciones de sus cabalgaduras y del dominio del dios Amor. Las versiones francesas amplifican estas descripciones siguiendo una corriente inaugurada por las denominadas «novelas antiguas», salvo en el caso de *Melior et Ydoine,* donde se reducen y concentran las descripciones en favor del debate. Sobre las fuentes de inspiraciones de estas descripciones véase FARAL, E.: *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge.* París, Honoré Champion, 1967, pp. 191-303. Como señala Faral (p. 227), la novedad del *Jugement d'Amour* consiste en que tiene lugar un segundo debate ante el dios Amor.

7 No existe un acuerdo unánime en lo que se refiere a la cronología de este grupo de debates. Oulmont sostiene la anterioridad del *Concile de Remiremont* con respecto a la *Altercatio Phyllidis et Florae.* Véase OULMONT, Charles: *Les débats du clerc et du chevalier dans la littérature poétique du moyen âge.* Genève, Slatkine reprints, 1974 (ed. París, 1911), p. 78. Faral, por su parte, considera que la *Altercatio Phyllidis...* precede al *Concile,* y que en cualquier caso no se puede hacer comenzar el género con esta obra. Véase *ob. cit.,* páginas 210-217.

[8] Todas las citas de estos debates están tomadas de la edición de Charles Oulmont a la que nos hemos referido en las notas anteriores.

[9] Es representativa a este respecto la novela *La Chastelaine de Vergi,* en la que la Castellana muere de dolor al conocer que su amante ha violado la promesa de silencio, y al ser ridiculizada en la corte por la duquesa de Borgoña —enamorada del amante de aquélla, y al que por no obtener sus favores acusa de traición ante su marido—. El amante se mata al conocer la muerte de la Castellana.

[10] Véanse los poemas «Exul ego clericus» en *Carmina Burana,* prólogo de Carlos Yarza, Seix Barral, Barcelona, 1978; y «Nos sitis atque fames», «Flamina nos borea», en ARIAS Y ARIAS, R.: *La poesía de los Goliardos.* Madrid, Gredos, col. «Antología Hispánica», 1970.

[11] Vid. BEZZOLA, Reto R.: *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200),* 5 vol., París, Honoré Champion, 1966 y 1967, 3.ª parte, tomo II, pp. 321-322. G. TAVANI en el artículo «Il dibattito sul chierico e il cavaliere nella tradizione mediolatina e volgare», in *Romanistisches Jahrbuch,* 15 (1964), explica el origen de los debates del Clérigo y del Caballero como una reacción de la vieja clase feudal ante la sofisticación y parasitismo social desempeñado por los clérigos; añade, además, que su nacimiento responde a una reacción de la burguesía contra los ideales guerreros, contra los que se muestra hostil, y contra la sutil intelectualidad de los clérigos, a los que es incapaz de entender; p. 51.

[12] Es, por ejemplo, el caso del caballero artúrico Erec, que es acusado de poltronería, al abandonar sus deberes guerreros por culpa del matrimonio.

[13] Los «fabliaux» la emprenden a menudo contra los curas, burlándose de ellos, como en *Le prêtre qui eut mère par force,* en donde un cura ignorante de las aspiraciones de una vieja pendenciera, se ve obligado a tomarla por madre, a riesgo, si no lo hace, de verse desposeído de su fortuna. En *Brunain ou la vache au prêtre* el cura pierde la vaca, por la curiosa interpretación que un villano hace de las palabras evangélicas, que garantizan que Dios da el ciento por uno. Y así se podría continuar con una larga lista.

[14] Vid. *Hueline et Aiglantine* vv. 89-94, y también *Blancheflour et Florence,* vv. 60 ss.

[15] Vid. *Elena y María* vv. 361-364 y 380-384, en MENÉNDEZ PIDAL, R.: *Obras completas,* T. XII: *Textos medievales españoles.* Ediciones críticas y estudios. Madrid, Espasa-Calpe, 1976, pp. 118-159.

[16] Vid. MENÉNDEZ PIDAL, *Ibídem,* p. 138.

[17] Vid. *Hueline et Aiglantine,* vv. 174-181.

[18] Las palabras de Elena en *Elena y María* son todavía mucho más sarcásticas: «Quando el abbad misa dezia, / a su moger maldezia; / enla primera oraçion / luego le echa la maldeçion. / Si tu fueres misa escuchar, / tras todos te has a estar; / ca yo estare enla delantrera / e o freçere enla primera; / ami levaran por el manto, / e tu yras tras todas arrastrando; / amj levaran commo condesa, / ati diran commo monaguesa.» (vv. 209-220.)

[19] La pobreza en que vive el caballero es puesta de relieve en todos los debates, cito algunos pasajes, en que este motivo aparece: versión de *Le Jugement d'amours* del manuscrito «D», vv. 28-32; *Hueline et Aiglantine,* vv. 123-173; *Melior et Ydoine,* vv. 191-197 y *Elena y María,* vv. 130-150.

[20] Vid. BAJTIN, M.: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais.* Traducción de Julio Forcat y César Conroy. Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 265.

[21] Vid. GOGLIN, J-L.: *Les misérables dans l'Occident médiéval.* París, Du Seuil, 128-132.

[22] Vid. RABY, F.G.E.: *A history of Secular Latin Poetry in the Middle Age.* Oxford, 1967, 2 vol., T. II, pp. 290-291.

[23] En el *Jugement d'amours* es el papagayo quien arroja el guante recogido por el ruiseñor (vv. 354-359). En la variante del manuscrito «D» el desafío se realiza verbalmente y es el ruiseñor quien toma la iniciativa (vv. 393-397).

LA NEUTRALIZACIÓN COMO NORMA LINGÜÍSTICA. APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DEL DEMOSTRATIVO EN FRANCÉS ANTIGUO

J. Fidel CORCUERA MANSO

Mise en question de l'opposition cist/cil *de l'ancien français, que l'on présente comme une opposition* forme marquée/non-marquée. *La neutralisation de la signification de cette opposition, fondée sur des raisons de redondance, de confluence morphologique et de concurrence de la valeur proprement déictique avec d'autres valeurs, provoque l'extension de la forme non-marquée au domaine de ce qui, en principe, correspond de manière spécifique à la forme marquée, et la perte, en conséquence, du fondement sémantique qui opposait* cist *à* cil. *C'est justement cette neutralisation qui se trouve à la base de la postérieure spécialisation grammaticale du démonstratif, et non à l'envers. C'est la neutralisation sémantique qui va éclaircir de manière définitive le comportement grammatical du démonstratif.*

Frente al sistema de los demostrativos latinos, fundado en una triple oposición semántica en el campo de la deixis[1], heredado después en su significación interna por otras lenguas del ámbito de la Romania, como es el caso, por ejemplo, del español, el francés contemporáneo presenta un sistema basado en una oposición binaria, *ce/celui,* de tipo exclusivamente gramatical.

Es evidente que más que las transformaciones formales, importantes y profundas sin duda, lo fundamental en la evolución del demostrativo latino al demostrativo francés se desarrolla a nivel funcional. No sólo se ha modificado la realización de los componentes del sistema, sino que éste ha sido profundamente transformado: la oposición morfosemántica que caracteriza al latín se ha trastocado en una oposición de tipo morfosintáctico.

Es en francés antiguo y en francés medio cuando se produce esta transformación del sistema de los demostrativos (su reduc-

ción se había operado ya en la época prerromance). Así, por una parte, el sistema bicasual del francés antiguo se abandona durante la primera mitad del siglo XIV para dar paso a un sistema que comienza a desconocer la flexión como determinante funcional[2].

Por otra parte, en francés medio desaparece también la oposición fundada en la propia significación deíctica de cada una de las series (*cist* y *cil*), de tal modo que las diferentes formas comienzan a ser intercambiables con sus antiguos términos de oposición[3]. Podremos hablar de transformación funcional desde el momento en que *cist* pueda usarse sin diferenciación semántica de *cil,* o desde que empecemos a documentar secuencias del tipo *cist-la* o *cil-ci*[4].

El hecho de que el francés medio conozca ya, prácticamente desde su comienzo, la transformación de la antigua oposición semántica en una oposición puramente gramatical, tiene como consecuencia que el estudio y descripción funcional de cada una de las dos series demostrativas del francés antiguo sean especialmente conflictivos y difícilmente reducibles a patrones fijos[5].

Así, L. Foulet[6] señala que la oposición *cist/cil* fundamenta una distinción *proximidad/lejanía,* pero indica que, pese a que esta oposición está presente en un gran número de casos, no se observa, sin embargo, con rigor absoluto.

Ph. Ménard[7] abunda en lo mismo, y con las mismas reservas, cuando afirma: «Il y a normalement une opposition assez nette entre *cil* et *cist:* alors que *cist* indique la proximité, *cil* marque l'éloignement dans l'espace, le temps ou la sphère d'intérêt psychologique».

Por su parte, G. Moignet[8], aun cuando también habla de proximidad y lejanía en el caso del demostrativo que define al substantivo mediante una referencia espacial, generaliza su valor semántico, y señala que *cist* se refiere a lo que cae dentro del universo de la interlocución, a la persona presente, mientras que *cil* se reserva par la persona ausente, la que no pertenece al universo de la interlocución. Ello le permite poner *cist* en relación con nociones enfocadas de una manera más o menos subjetiva, y *cil* con lo que el locutor considera de una manera más o menos objetiva.

Sin embargo, los primeros ejemplos que comienzan a no

corresponderse con la oposición *proximidad/lejanía,* o con la oposición *locutorial/no locutorial,* aparecen ya en *La Chanson de Roland*[9]. Ahora bien, como muy certeramente apunta P. Wunderli[10], siempre es *cil* el que invade el campo teóricamente reservado a *cist*, pero *cist* jamás sustituye o se encuentra en el lugar de *cil.*

El que ya desde el siglo XI los demostrativos del francés antiguo no se adecúen a una distribución deíctica (espacial, temporal...) conforme a un sistema de oposiciones claras, nos hace pensar que su estudio y descripción funcional debería ser llevado a cabo desde una perspectiva diferente, aunque en relación con la tendencia general, que observamos en francés antiguo, a establecer el universo lingüístico mediante oposiciones estructurales, en general de tipo binario[11].

La primera consideración que hemos de hacer es que para llegar a un momento (el siglo XIV) en que las formas del demostrativo han perdido, casi en su totalidad, su valor deíctico propio, para adquirir una nueva significación, ahora gramatical, ha tenido que existir un período bastante amplio, al menos desde finales del siglo XI, durante el cual la oposición propiamente deíctica *proximidad/lejanía* existía, pero a nivel de *forma marcada/no marcada.* Lo cual equivale a decir que en muchos casos su realización sería fundamentalmente facultativa. Y ello por varias razones:

1. La expresión de una deixis de tipo espacial o temporal, llevada a cabo mediante la oposición *cist/cil,* puede resultar redundante, ya que es posible que existan una serie de factores inherentes al propio enunciado (contexto, «situación», etc.) que proporcionen una información suficiente en el plano espacio-temporal a propósito de la ubicación que define una determinada noción.

2. La expresión de esta misma deixis puede resultar incluso imposible, al menos mediante el empleo único de las formas típicamente demostrativas, porque determinados condicionamientos de tipo exclusivamente morfológico (fonéticos, fundamentalmente) permitan llegar a la confusión de las dos series[12].

3. Podemos considerar que la oposición deíctica *cist/cil* queda también fuertemente mermada en su significación debido a la posibilidad de empleo de ambas series con valores semánticos

que no corresponden a la expresión de una deixis, como más adelante veremos[13].

Al introducir los términos *forma marcada/forma no marcada* (en este caso en el plano semántico) no estamos modificando la naturaleza de la oposición *cist/cil* en francés antiguo; estamos, simplemente, introduciendo un nuevo punto de vista a partir del cual el estudio del demostrativo puede resultar mucho más claro en el período que nos ocupa.

En efecto, consideramos que toda forma marcada posee una significación (sintáctica, semántica...) específica, restrictiva, de tipo excluyente; la forma no marcada, en cambio, posee una significación general, de tipo aglutinante. Es decir, el empleo de una forma marcada excluye la mayor parte de la carga significante de una forma no marcada, mientras que, al contrario, el empleo de una forma no marcada incluye la totalidad de lo significado por la forma marcada, con la excepción, naturalmente, de la propia especificidad que en ella se destaca. Dicho de otra manera, la forma no marcada implica la forma marcada, pero no a la inversa.

Hemos de considerar, en consecuencia, que aun cuando en el plano de lo empírico lo específico es más inmediato que lo general, lo concreto más que lo abstracto, lo particular se capta antes que lo general, en el plano puramente lingüístico lo general es anterior a lo específico, lo particular se expresa como restricción de lo universal[14].

Vamos a tratar de ver, en las páginas que siguen, cómo la oposición *cist/cil* puede ser interpretada como oposición *forma marcada/no marcada,* y cómo, consecuentemente, los planos de lo próximo y de lo lejano pueden ir representados por una misma forma sin que de ello se derive ningún tipo de anfibología semántica.

Para ello hemos partido de un corpus conscientemente restringido a un solo texto literario, puesto que la finalidad de nuestro estudio es fundamentalmente la de presentar un planteamiento en ciertos aspectos novedoso en torno al estudio del demostrativo en francés antiguo. Se trata de *La Prise d'Orange,* cantar de gesta de finales del siglo XII[15]. Hemos procedido sistemáticamente a la extracción, catalogación y análisis de todos los demostrativos masculinos y femeninos. Hemos olvidado el neu-

tro *Ce* por dos razones obvias. En primer lugar, su propio origen etimológico lo excluye de las dos series *cist* y *cil*. En segundo lugar, y es lo más importante, porque el neutro *Ce* nunca ha conocido una significación situada en el puro plano de lo deíctico. Ello hace que su estudio y tratamiento deba constituir un aparte en el estudio del demostrativo en general.

I. ESTATUTO SEMÁNTICO DE LOS DEMOSTRATIVOS *CIST* Y *CIL*

1. El demostrativo CIST

Contabilizamos 58 apariciones del demostrativo de esta serie, lo que supone un 42% del total de demostrativos masculinos y femeninos en el texto[16]. De ellas, sólo 4 funcionan como pronombres demostrativos (vv. 4, 30, 456 y 621), lo cual representa el 6,89% de los demostrativos de esta serie. El resto (93,11%) funcionan como adjetivos demostrativos. La propia distribución estadística nos habla ya, en consecuencia, de una especialización de *cist* como determinante de un sintagma nominal.

En todos los casos[17] *cist* aparece en situaciones de interlocución o de alocución, es decir, actualizadas en el presente.

En cuanto a su valor semántico, documentamos en todo momento la indicación de una proximidad inmediata, ya sea ésta de tipo propiamente deíctico, de interés o incluso simplemente textual.

a) Cist equivale a un gesto que señala e indica un lugar concreto y claramente diferenciado de la posición que el locutor ocupa. El objeto de la deixis es exterior al sujeto que lo señala.

> «Par Mahomet en cui je sui creant,
> En ceste place feron un ré si grant...» (1080-81)
>
> «Beau niés, dist il, entendez mon semblant
> De ceste dame au gent cors avenant...» (1853-54)
>
> «Gilebert, sire, ne me mentir tu mie,
> Assaudrons nos Orenge ceste vile?» (1760-61)

Las tropas de Bertrand están al pie de la ciudad. Sin embargo, en el v. 1737, cuando Bertrand está todavía en su palacio, en Nîmes, se refiere a *cele cité*.

b) Cist expresa una deixis que podríamos calificar de «interna». La proximidad existe porque el locutor está en el interior de lo abarcado por el objeto deíctico. El sujeto hablante forma parte, por así decirlo, en ese momento, del objeto al que se refiere. Esto ocurre frecuentemente con substantivos que expresan amplios períodos cronológicos (*siecle, tens...*) o lugares que pueden ser considerados como cerrados por unos límites concretos (*cité, vile, marche, pais, chartre, tor, palés...*).

«Vez la Orable, la dame d'Aufriquant,
Il n'a si bele en cest siecle vivant.» (912-13)

«Tiebauz tes peres si est preuz et gentis,
Qui te lessa ceste vile a tenir...» (1508-9)

«Tant que il fussent en ceste tor mirable,
Einsi peüssent aquiter ceste marche» (1368-69)

Precisamente por la «interioridad» de la deixis, el demostrativo indica en este caso con gran frecuencia una proximidad de tipo afectivo (positivo o negativo, según el contexto), y podría ser fácilmente sustituido por un artículo determinado e incluso por un posesivo.

c) Dentro de los valores semánticos que transcienden el campo de lo estrictamente deíctico, hemos de señalar que muy frecuentemente *cist* funciona como un determinante anafórico, con claro valor discriminatorio; Moignet[18] lo califica de «mot de rappel». En este caso el demostrativo se refiere a un contenido que se acaba de conocer, del que se acaba de hablar o cuyos efectos aún duran. *Cist* subraya precisamente el carácter de anterioridad inmediata de esta referencia.

Así, cuando Arragon se refiere a «*tot cest contrere*» (v. 1234), o cuando Guillaume habla de «*cest mal*» o de «*cist plez*» vv. 1555 y 1571) es porque se trata de situaciones que ya conocemos y cuyas consecuencias persisten en el momento presente.

De igual manera, cuando Guillaume dice:

«Icest Guillelme qui t'aprist a nommer?» (v.157)

es porque Guillebert acaba de presentar sus saludos a un *Guillelme* cuya fisonomía todavía no conoce.

Dentro del valor anafórico, *cist* puede también expresar una

proximidad de interés psicológico (positivo o negativo), como podemos ver en los ejemplos siguientes:

«Icist glouton i ont chalonge mis,
Morz ont tes homes, detranchiez et ocis»
(1511-12)

«Mes fai cez contes en ta prison gitier
Et dame Orable avec els trebuchier» (1529-30)

d) Cist puede también tener el valor justamente contrario al que acabamos de ver, es decir, el de referirse a algo inmediatamente posterior, y por lo tanto aún no conocido. El demostrativo funciona en este caso como presentativo, y puede denotar un especial interés por poner de relieve el contenido de lo que se está anunciando. Veamos un ejemplo:

«Bertran ton frere me diras cez noveles
Qu'il me secore o la gent de sa terre» (1414-15)

Guillaume está solicitando así una especial atención por parte de Guielin para la correcta transmisión de su mensaje.

e) Con un especial valor discriminatorio, en relación a veces con una puesta de relieve, *cist* puede utilizarse para la distinción de uno de los grupos que conforman un conjunto, o para referirse a una individualidad de entre dos o más. *Cist* remite a la noción más próxima en el plano textual o a aquella que suscita un interés particular.

En este sentido, *cist* puede funcionar tanto en oposición a *cil,* como en oposición a cualquier determinante o pronombre que signifique la tercera persona, estableciendo dicotomías del tipo «éste... aquél...», «el uno... el otro...».

«Dist Arragon: Il fet mout grant folie,
Quar il est vielz, s'a la barbe florie,
Et ceste est bele et juenete meschine» (619-21)

«Cil se deffendent com gentill chevalier;
Ces gloutons versent es fossez et es biez» (868-69)

2. *El demostrativo CIL*

Documentamos 81 apariciones del demostrativo de esta serie,

lo cual representa un 58 % del total de demostrativos en nuestro texto. De ellas, 36 funcionan como adjetivos (44,44 % de la serie) y 45 como pronombres (55,55 %). De lo cual se deduce, evidentemente, que este demostrativo está aún lejos de alcanzar la especialización gramatical que empezaremos a documentar progresivamente a partir de la primera mitad del siglo XIV.

Contrariamente a lo que ocurre con los demostrativos de la serie anterior, *cil* aparece tanto en situaciones de interlocución o alocución como en la pura narración, ya se sitúe ésta en el pasado o en el presente.

En lo que respecta a su valor semántico, *cil* se manifiesta como un demostrativo capaz de referirse a todos los planos de la realidad, así en lo que se refiere a la determinación espacial o temporal como en lo que atañe a la expresión de un interés particular o a la puesta de relieve de algo o alguien sobre lo cual se pone un cierto énfasis.

a) Cil denota la lejanía real, en el espacio o en el tiempo. En el primer caso, equivale frecuentemente a un gesto de la mano que muestra la realidad en cuestión.

> «Sire, dist il, envers moi entendez.
> A cele porte a trois Turs hennorez...» (439-40)
>
> «—Dame, nos somes del regne de Persis,
> De cele terre Tiebaut vostre mari» (694-95)
>
> «Et convertis saint Pol son compaignon,
> Qui en cel tens estoit mout cruiex hom» (811-12)

b) Sin embargo, en ocasiones *cil* se refiere a una realidad que ocupa una auténtica posición de proximidad, aunque el demostrativo no incide de forma especial en su indicación.

> «Conseilliez moi, franche gent hennoree.
> Cil chetis m'a cele cité loee» (302-3)
>
> El prisionero está presente. Prueba de ello es que le corresponde el siguiente turno de palabra.
>
> «Vez cel glouton, cel juesne bacheler,
> Riens que tu dies ne prise un seul denier»
> (1595-96)

En este sentido, *cil* puede también expresar una deixis «interna», tal y como hemos visto en el caso de *cist*. Comparemos el ejemplo siguiente con el verso 1368, ya citado anteriormente:

«Seignor baron, dist la cortoise Orable...
En cele tor vos donai ge les armes.
S'en cel palés vos peüssiez combatre...» (1360-63)

c) Con una gran frecuencia, *cil* determina una noción que ocupa un plano intermedio en el espacio o en el tiempo, ni próximo ni lejano. Es decir, existe un claro valor deíctico, pero éste está neutralizado en lo que respecta a la oposición *proximidad/lejanía*. Esto ocurre tanto en la interlocución como en la narración.

«Li cuens Guillelmes ra choisi un tinel...
Cele part vien poignant et tressüé» (827-29)

«Alez seoir delez li sor cel banc,
Endeus vos braz li lanciez par les flans» (914-15)

d) Muy a menudo *cil* posee simplemente un valor anafórico, referido a una realidad conocida o de la que se acaba de hablar. En estos casos equivale normalmente a un pronombre personal o a un artículo determinado, aunque con un mayor contenido expresivo. Lo documentamos tanto en el diálogo como en la narración.

«Enz s'en entrerent cele gent sarrazine» (1309)

«Icil dira tiex noveles encui
A noz barons qui parolent de bruit...» (127-28)

«Et si verrai icele tor marbrine
Et dame Orable, la cortoise roïne» (288-89)

«Par lor orgueill i sont entré cil troi,
Devant .VII. anz n'en istront il par moi»
(1138-39)

En ocasiones, la realidad a que hace referencia el demostrativo es tan inmediatamente anterior en el texto, que *cil* podría ser sustituido incluso por un pronombre o adjetivo relativo:

«Dist Gilebert: 'Vos parlez de neant;
Ne la prendrez a jor de vo vivant.'

De cele chose se correça Bertran» (1770-72)

«Prist a moillier dame Orable la saige;
Cele fu feme le roi Tiebaut de Perse» (34-35)

«Vint en la chambre, s'en a tret une broigne;
Cele forja Ysac de Barceloigne» (968-69)

e) Cil conoce también, al igual que *cist,* un valor especialmente discriminatorio, que podríamos también calificar de distributivo, cuando se emplea para oponer dos personajes, grupos..., claramente diferenciados. Así:

«Vet s'en Guillelmes le marchis au vis fier
Et Gillebert et Guïelin le fier.
Li cuens Bertrans est retornez arrier,
Et cil s'en tornent, n'i ont plus delaié» (397-400)

«Il prent .M. Turs, qui ont lacié les elmes,
Et mil en lesse par devant en la place
Qui assaillirent Guïelin et Guillelme.
Cil s'en tornerent, ne finent ne arrestent...»
(1176-79)

O cuando se emplea para señalar los distintos individuos que se van presentando:

«Ce est Guillelmes, le marchis au cort nes;
Et cil, ses niés, cel autre bacheler;
Et cil aprés qui tient cel fust quarré,
C'est li marchis qui de ci fu torné.» (760-63)

Con el mismo valor, *cil* se emplea también para indicar un cambio de sujeto en la frase, sobre todo cuando el sujeto que se introduce estaba ya presente en la frase anterior, aunque con distinta función sintáctica:

«Son chambellenc a li cuens apelé...
Et cil si fist, quant i l'ot commandé» (171-75)

«Bien les requierent Sarrazin deffaé;
Cil se deffendent com chevalier membré» (926-27)

«A sa voiz clere hautement li escrie: ...
Et cil respont com chevalier nobile» (1732-36)

f) Empleado en descripciones, *cil* adquiere a veces un valor especialmente impresionista, por su capacidad de desarrollar imágenes y de provocar una escenificación de lo descrito. Se trata del demostrativo calificado como enfático, intensivo, de notoriedad, e incluso épico. Equivale objetivamente al empleo del artículo determinado, aunque sobreponiendo a éste esas particulares aptitudes sugerentes.

«Florissent bois et verdissent cil pré,
Ces douces eves retraient en canel,
Cil oisel chantent doucement et soëf.» (40-42)

«Braient cil ors et cil viautre glatissent,
Cil mul rechanent et cil destrier rechinent,
Cil espervier desus cez perches crïent...» (1314-16)

«Quant ont mengié et beü a loisir,
Cil eschançon vont les napes tolir» (556-57)

Con este mismo valor, *cil* puede aparecer también en el ámbito de la interlocución, sobrepasando así el nivel de la descripción.

«Hier matinet, quand jor fu esclarci,
Fumes a Nymes, cele mirable cit.» (696-97)

«Vez Glorïete, icele tor mabrine» (1160)

«Icil Guillelmes malement m'a mené,
Qui m'a tolu mon palés principé.» (1652-53)

g) Cil actúa frecuentemente como un presentativo, y se refiere a una realidad de la que todavía no se ha hablado. El contenido semántico del demostrativo está condicionado por lo que sigue. Es el caso de demostrativo que funciona como antecedente de una oración de relativo. Es precisamente esta oración de relativo la que determina su sentido particular: sentido que no existe hasta que la oración ha quedado concluida.

En este caso queda neutralizado todo tipo de valor deíctico. En efecto, no se puede localizar espacial o temporalmente algo cuyos límites todavía no se conocen. Hemos de diferenciar, no obstante, dos situaciones distintas:

1) El demostrativo pertenece a la especie pronominal y se sitúa como antecedente directo del relativo que sigue.

La oración de relativo tiene un valor especificativo, restringente de las posibilidades semánticas del demostrativo. En ocasiones se refiere a un objeto o persona única.

«Mes, par celui qui tot a a sauver...»
(264. Vid. 747.)

«De quoi nos somes honi et vergoignié,
Se cil n'en pense qui tot a a jugier!» (1572-73)

En otras ocasiones la oración de relativo, igualmente especificativa, se refiere a un conjunto uniforme que queda situado, a nivel semántico, en un plano de abstracción o de generalidad desprovisto de límites particulares: conocemos las circunstancias pero seguimos desconociendo el objeto al que se aplican.

«Icil le sevent qui en vont a Saint Gile» (7)

«De ceus est poi qui ceste vos deïssent» (30)

«Mal soit de cel qui en soit eschapant» (1847)

No hemos de confundir, sin embargo, este tipo de demostrativo con un demostrativo con valor anafórico que además actúa también como antecedente de una oración de relativo. En este caso el relativo posee un valor explicativo; no sirve para delimitar el contenido semántico del demostrativo, sino para desarrollar alguna circunstancia que se desea resaltar:

«Ele defferme toz les huis de la chartre,
Et cil s'en issent, qui tant ont vasselaige»
(1384-85)

2) El demostrativo funciona como determinante de un substantivo, y equivale a un artículo especialmente expresivo. Su valor es fundamentalmente discriminatorio. La oración de relativo posee, como en el caso anterior, un valor especificativo.

«Cil Damedex qui fist et vin et blé,
Del ciel nos done et lumiere et clarté» (149-50)

«Cil Dex vos saut, en cui somes creant!» (670)

Por medio del demostrativo y de la oración de relativo se indica que se trata del Dios de los cristianos y no de otra divinidad, como podría ser la de los sarracenos.

El antecedente del relativo está formado inseperablemente por el bloque «demostrativo + substantivo». Lo prueba el hecho de que el relativo pasaría a tener un valor simplemente explicativo si el substantivo no fuese precedido de determinante.

Sin embargo, el relativo puede también tener un valor explicativo, lo cual hace que el demostrativo funcione como determinante anafórico, con un valor especialmente expresivo, utilizado para poner de relieve la noción expresada por el substantivo. En este caso el bloque «demostrativo + substantivo» no aparece como inseparable: el demostrativo añade simplemente una determinación suplementaria.

«Cil Mahomez, qui tot a en baillie,
Il saut le roi Tiebaut d'Esclavonie!» (1276-77)

Cil actúa igualmente como presentativo cuando su contenido semántico está definido por un sintagma preposicional introducido por la preposición *de,* o por un adverbio de lugar o de tiempo. Tanto el sintagma preposicional como el adverbio poseen un valor normalmente especificativo, lo cual priva al demostrativo de todo tipo de valor deíctico[19].

«...Qui en gita les paiens d'Aumarie
Et ceus d'Eüsce et celz de Pincernie,
Ceus de Baudas et ceus de Tabarie» (22-24)

«O lui en mainne les paiens d'Aumarie
Et cels de Suite et ceus d'Esclavonie» (1303-4)

«Cil dehors s'arment as tres et as brehans» (1810)

«Et cil dehors vont par dedenz entrant» (1815)

En construcción negativa, el demostrativo puede ir explicado en su contenido por una oración construida de forma paratáctica, sin la presencia del pronombre relativo. En este caso, el demostrativo implica la referencia a una generalidad inexcluyente:

«N'i a celui n'ait fres hermine blanc,
Chauces de soie, sollers de cordoan» (76-77)

«N'i a celui n'ait hermine vestu» (107)

II. NEUTRALIZACIÓN DE LA OPOSICIÓN CIST/CIL

Por neutralización entendemos el fenómeno por el cual, en

determinadas condiciones derivadas de la propia actuación discursiva, una determinada oposición estructural pierde su pertinencia. El resultado será que uno de los dos términos de oposición invade el campo en principio reservado al otro, o bien la creación de un término intermedio que contenga los rasgos estructurales comunes a ambos términos[20].

Desde la perspectiva de una oposición *forma marcada/no marcada* la neutralización se llevará siempre a cabo mediante el primero de los dos procedimientos, ya que, como hemos señalado anteriormente, lo significado por la forma marcada se encuentra implícito e integrado en el conjunto de lo significado por la forma no marcada. Así, el femenino se encuentra implícito en el empleo del masculino, el caso sujeto se encuentra implícito en el caso régimen, lo próximo se encuentra incluido dentro del campo general de lo no-lejano, aunque todo ello con la exclusión de lo específicamente significado por la forma marcada[21].

En el caso concreto del demostrativo, hemos de referirnos a una serie de neutralizaciones que tienen lugar en varios planos. La neutralización se lleva siempre a cabo mediante la extensión de lo significado por la forma no marcada al dominio reservado para la forma marcada.

1. Neutralización en el plano morfosintáctico

a) **Neutralización de la marca de género**

El femenino es neutralizado por el masculino con una gran frecuencia. Así, en nuestro texto jamás aparece la forma *cestes,* que ha sido atraída por la forma del masculino *Ces.*

«...Ces douces herbes dont orent a planté» (414)

«Cil espervier desus cez perches crïent» (1316)

«A ces paroles ez vos .II. Sarrazins» (1631)

La abolición de la oposición *masculino/femenino* encuentra su explicación, además, en una doble analogía. Por una parte, el pronombre personal *ele, eles,* conocía también una variante *el, els,* en los dialectos del oeste, y la propia forma *il* conocía también un empleo femenino en los dialectos del norte y del este[22].

Por otra parte, y dado que *cestes* funcionaba más frecuentemente como determinante, esta forma ha podido verse impelida a la reducción silábica por la forma de los determinantes de uso estadísticamente más frecuente, tales como el artículo *les* o los posesivos *mes, tes, ses,* en su empleo femenino. La realización fonética no opondría graves dificultades a esta influencia analógica, ya que ello no suponía más que el enmudecimiento de una vocal final sorda[23].

Por las mismas razones es explicable la neutralización de la oposición *ceus/celes,* documentada también en nuestro texto:

> «S'eüssons ore .M. puceles ceanz,
> De ceus de France, as genz cors avenanz...»
> (87-88)

Esta neutralización se encuentra igualmente apoyada por la inexistencia de oposición en el caso de *dels, als, els,* provinientes de la contracción de la preposición respectiva con el artículo *les.*

Sin embargo, en definitiva la neutralización queda posibilitada porque en el enunciado existe ya una información suficiente que evita toda hipotética anfibología de género, o porque la cuestión del género no es pertinente semánticamente.

b) **Neutralización de la marca de flexión**

No es necesario llegar al francés medio para ver cómo una forma de caso régimen se emplea para las funciones asumidas por el caso sujeto. Los ejemplos se multiplican ya desde el siglo XI. Ello no pone, sin embargo, en tela de juicio la existencia y el empleo real de la declinación bicasual en francés antiguo.

La Prise d'Orange se caracteriza, en el aspecto morfosintáctico, por una gran cantidad de alteraciones de la significación funcional de las formas del caso sujeto y del caso régimen[24]. En el caso del demostrativo no es frecuente que esto ocurra. Sin embargo sí documentamos 4 veces el empleo de una forma de caso régimen en lugar de una de caso sujeto:

> «Je voir *cez* murs ne vos avront garant
> Ne *cest* palés ou l'or luist et resplant» (1103-4)
>
> «Tot *cest* contrere nos est venu par vos» (1234)
>
> «Ce est Guillelmes, le marchis au cort nes;
> Et cil, ses niés, *cel* autre bacheler» (760-61)

La explicación de esta importante alteración morfosintáctica la encontramos en el hecho de que la forma de caso sujeto es una forma morfológicamente marcada, es decir, equivale a «forma no marcada + marca». La marca morfológica puede resultar redundante, y ser en consecuencia suprimida, si la propia conformación semántico-sintáctica del enunciado contiene ya una información suficiente[25].

Así, en el verso 761, *cel bacheler* sólo puede ser interpretado como aposición explicativa de *cil*. En 1103-4 nos encontramos ante el sujeto de una perífrasis verbal, que no puede ser comprendido en absoluto como complemento; *vos* no puede ser interpretado como sujeto porque ello modificaría la flexión del verbo. Y en el verso 1234 el verbo es intransitivo, por lo que *cest contrere* solamente puede entenderse como sujeto.

Señalemos, no obstante, que en redacciones posteriores de nuestro texto (manuscritos B_1 y B_2, de principios del siglo XIV), todas estas formas aparecen corregidas: *cis autres bachelers, cil mur, cis palés, tuit cil contrere.* Sin embargo, ello sólo significa que en estas redacciones se ha puesto un especial cuidado en el restablecimiento (ciertamente artificioso) de las formas teóricamente correctas. Con cierta frecuencia vemos cómo las redacciones tardías de un mismo texto observan mejor incluso las reglas morfológicas de la declinación que las copias más antiguas. Lo cual está muy lejos de significar que en épocas como el siglo XIV la declinación conozca un apogeo mayor que en siglos como el XI o el XII.

2. *Neutralización en el plano morfosemántico*

De la misma manera que en el apartado anterior, la neutralización se produce por extensión de la forma no marcada al campo específico de la forma marcada.

Así, *cil* se emplea para referirse tanto a lo que pertenece al universo de la interlocución como a lo que queda excluido de él, tanto en el diálogo como en la narración, y se comporta como actualizador en cualquier tipo de acto discursivo.

Cil se manifiesta también perfectamente apto para referirse a una noción que se manifiesta como localmente próxima al locutor. Su sustitución por una forma de la serie *cist* no implicaría

ninguna variación en la información deíctica aportada por el demostrativo.

> «Veez vos ore cel parcreü monté?» (759. Cfr. también vv. 303 y 1595.)

Prueba de ello es que estos demostrativos aparecen representados por formas de la serie *cist* en redacciones posteriores de nuestro texto. Así *cil chetis* y *cele cité* tienen en A_3, de la primera mitad del siglo XIV, la forma *cist chetis,* y en B_1 y B_2 *cis* o *ce chetis* y *ceste cité* (v. 303). *Cel parcreü* es substituido en A_4, del último tercio del siglo XIII, por *ce parcreu,* y en B_1 y B_2 por *cest* o *ce grand membré quarré* (v. 759). De la misma manera, *cel glouton* y *cel juesne* se han sustituido por *ce glouton* y *ce juesne* tanto en A_4 como en B_1 y B_2, (v. 1595).

Cil neutraliza igualmente el empleo de *cist* para la indicación de la proximidad que hemos denominado interna. Si comparamos los versos 1362 y 1368 vemos cómo no hay ninguna razón para el empleo de *cele* y *ceste* en uno y otro caso.

Con valor anafórico, *cil* se refiere, en la interlocución y alocución, a algo que se acaba de citar o de lo que se acaba de hablar.

> «Si s'i alassent cist baron deportant
> Et ge meïsmes alasse donoiant,
> Icele chose me venist a talant» (89-91)

A todo ello hemos de añadir que en las redacciones A_3 y A_4, y en B_1 y B_2, muchas de las formas que en A_1 y A_2 pertenecen a la serie *cist* han sido sustituidas por formas de la serie *cil,* (Cfr. vv. 89, 157, 621, 1103-4, 1234, 1511, 1571...). Eso indica que su especificidad semántica en el campo de la proximidad estaba ya seriamente comprometida por el valor de *cil,* y confirma la progresiva generalización del fenómeno de neutralización deíctica.

El caso de CES

Esta forma, que funciona como masculino y como femenino, como ya hemos señalado, representa quizás el ejemplo de máxima neutralización, ya que reúne en sí tanto la forma de la serie *cist* como la de la serie *cil.* Además de neutralización, llegamos

en este caso a una imposibilidad real de llevar a cabo la oposición *proximidad/lejanía.* En efecto, *ces,* que funciona siempre como determinante, aúna todas las posibilidades de *cez, cestes, ceus* y *celes.* Ya hemos hablado de la neutralización *masculino/femenino.*

En cuanto a la neutralización de la oposición deíctica, podemos resumir el comportamiento de *ces* en los siguientes puntos:

1. Se emplea referida a nociones que caen fuera del universo de la interlocución, lo cual la diferencia del resto de las formas de la serie *cist* (cfr. § I.1.) y le hace integrarse en el significado de la serie *cil.*
2. Se utiliza como demostrativo enfático en las descripciones, e incluso en situaciones de interlocución, junto con formas típicas de la serie *cil* o con el artículo determinado.
3. Se ha especializado gramaticalmente como determinante de la especie nominal. En efecto, siempre que se emplea un determinante demostrativo en caso régimen plural, masculino o femenino, la forma que aparece es *ces.*

Aparentemente, en este caso nos encontramos ante una forma de la serie marcada funcionando como término de neutralización; sin embargo ello es sólo aparente. En efecto, *ces* puede ser considerado como el momento final de la evolución fonética tanto de *cez* (de la serie *cist*) como de *cels,* ya desde el siglo XIII[26], tras la transformación de las consonantes africadas en fricativas y el enmudecimiento por asimilación de la consonante */l/* seguida de */s/*, lo cual ya ocurría en el caso de *as, es, des* (contracción del artículo determinado con una preposición) y en el caso de *cis* (solución final para *ciz* y para *cils*)[27].

La confusión *cez-celz* (siempre como determinantes) en la forma *ces* confirma poderosamente la neutralización deíctica que se lleva a cabo durante el francés antiguo entre las dos series *cist* y *cil,* ya que, aun cuando el contexto nos informa en general de manera suficiente acerca de la proximidad o lejanía, es un hecho que en definitiva no sabemos si formalmente nos encontramos ante un componente de la serie *cist* o de la serie *cil*[28].

CONCLUSIÓN

Es claro que a partir de un corpus reducido sería pretencioso presentar como definitivas unas conclusiones relativas a la conformación semántica y al comportamiento morfosintáctico de los demostrativos en un periodo que se extiende desde mediados del siglo IX hasta principios del siglo XIV. Ya hemos señalado al principio que nuestra intención era simplemente la de apuntar un planteamiento relativo a su estudio. De este planteamiento sí se desprenden algunas consideraciones importantes.

Así, hemos visto cómo en muchos casos la expresión de una deixis mediante el empleo de una oposición *forma marcada/no marcada* es redundante, porque queda ya contenida en la propia estructura semántico-sintáctica del enunciado.

Hay, por otra parte, una serie de casos en que la expresión de la deixis no se puede llevar a cabo mediante ese mismo procedimiento por la neutralización morfológica total de las formas que se encuentran en oposición.

Concurre también, en tercer lugar, el hecho de que las formas propiamente demostrativas poseen valores que no pueden ser calificados de deícticos con una frecuencia mayor que la de las situaciones en que tal valor aparece.

Ello implica que por razones de redundancia, de neutralización morfológica y de pérdida progresiva del valor deíctico, la oposición *forma marcada/no marcada* queda neutralizada en su significación y acaba simplificándose por asimilación de uno de sus términos por el otro, el de menor por el de mayor extensión (como ocurre también en el caso de la declinación). Desde este momento la oposición podrá considerarse desaparecida en su utilidad como sistema, y su empleo en el nivel del acto discursivo debe ponerse en relación más con el estilo o el particular enfoque del autor, en el caso de un texto literario, que con valores objetivos contenidos en cada una de las formas.

La oposición deíctica se llevará en adelante a cabo mediante todo aquello que transformaba en redundante el empleo de la forma marcada, especialmente por medio de términos capaces de referirse de forma inequívoca a un lugar o a un momento concreto desde la actualidad del discurso.

La neutralización deíctica de la oposición *cist/cil* debe considerarse, en nuestra opinión, como el fundamento de su posterior especialización gramatical, y no al contrario. De la misma manera que la desaparición de la flexión casual del nombre simplifica la oposición *singular/plural* haciendo que ésta vaya en una sola dirección (*cheval chevaus,* y no *chevaus cheval*), la neutralización de la oposición semántica *cist/cil* clarificará definitivamente su comportamiento gramatical.

NOTAS:

[1] *Hic/iste/ille,* o bien *lo que está cerca de mí/lo que está cerca de tí que estás cerca de mí/lo que está lejos de tí y de mí,* como actualización deíctica de una determinada información nocional en el discurso. Cfr. BASSOLS DE CLIMENT, M.: *Sintaxis latina.* Madrid, C.S.I.C., 1976. Vol. I, § 189, 190, 191.

[2] Cfr. DEES, A.: *Etude sur l'évolution des démonstratifs en ancien et moyen français.* Groninguen, Wolters-Noordhoff Publishing, 1971, pp. 129 y ss.

[3] DEES, A., *op. cit.,* p. 137. Y también Price, Gl., «La transformation du système français des démonstratifs, en *Zeitschrift für romanische Philologie,* 85 (1969), pp. 489-505. Igualmente YVON, H., «Cil et Cist, articles démonstratifs», en *Romania* 72 (1951), p. 178.

[4] Cfr. WUNDERLI, P., «Le système des démonstratifs en moyen français», en *Romania,* 101 (1980), p. 9.

[5] El primer factor que condiciona la adecuada descripción funcional de ambas series del sistema demostrativo viene dado por el hecho de que con gran frecuencia las formas demostrativas carecen de valor propiamente deíctico, como ya ocurría en latín. A partir del francés medio esta dificultad queda en gran parte salvada, precisamente por la desaparición del valor deíctico como fundamento de la oposición *cist/cil.*

[6] FOULET, L.: *Petite syntaxe de l'ancien français.* París, Champion, 1968. § 236.

[7] MÉNARD, Ph.: *Syntaxe de l'ancien français.* Burdeos, Sobodi, 1976. § 13.

[8] MOIGNET, G.: *Grammaire de l'ancien francais.* París, Klincksieck, 1976. p. 111. P. Wunderli prefiere hablar también de oposición *locutorial/no locutorial;* cfr. *art. cit.* p. 8.

[9] Cfr. DEES, A., *op. cit.,* pp. 50-93.

[10] WUNDERLI, P., *art. cit.,* p. 9.

[11] *Actual/virtual, concreto/abstracto, perfectivo/imperfectivo, activo/pasivo, masculino/femenino,* etc...

[12] Cfr. punto II. 2.

[13] En efecto, si la multiplicidad de valores que adquirió el latino *ille,* en su evolución del latín a las lenguas romances, lo llevó a la pérdida del valor propiamente deíctico y a la necesidad de un refuerzo adverbial (*ecce*) para recuperarlo, es perfectamente plausible el hecho de que las series *cist* y *cit,* empleadas frecuentemente para proporcionar una información que sobrepasaba el campo de lo deíctico, necesitasen un refuerzo adverbial (como ocurrirá en francés medio), lo cual implicaría, ya desde el francés antiguo, la debilidad de la oposición y contribuiría también a explicar su especialización gramatical.

[14] Árbol un árbol el árbol este árbol...

[15] *La Prise d'Orange.* Ed. de Cl. Régnier. París, Klincksieck, 1977, 5.ª ed. La edición toma como texto de base el manuscrito A_1, de mediados del siglo XIII. Los rasgos dialectales son escasos y de poca significación: frecuentemente pueden deberse a cuestiones de versificación. Se trata de un texto especialmente interesante por la ruptura que supone de los moldes épicos desde la propia épica: desmitificación del héroe, que frecuentemente pasa a un segundo plano, se transforma de *Fierebrace* en *L'Amiable* (cfr. versos 1562-63), y se comporta frecuentemente más como un trovador que como un guerrero. Más que por la descripción de la rudeza de las armas, el autor se interesa con

frecuencia por la descripción de la magnificencia del decorado. Se trata de una obra que ocupa una posición ambigua entre lo épico y lo cortés.

16 Este porcentaje se reduce a un 25 % si consideramos *ces* como forma neutralizada que aúna ambas series (23 apariciones).

17 Nuevamente con la excepción de *ces* (cfr. vv. 410-14, 869, 1037, 1064, 1316, 1631...). Consideramos una diferencia entre interlocución y alocución, referida a la posibilidad de que exista o no exista una respuesta. La alocución no necesita respuesta del interlocutor.
No incluimos entre los valores del demostrativo *cist* el de notoriedad o enfático, que aparece fundamentalmente en descripciones de tipo tradicional, porque sólo estaría representado por la forma *ces* (cfr. vv. 41, 247-50, 410-14, etcétera...).

18 MOIGNET, G., *op. cit.*, p. 112.

19 Sin embargo, en el verso 762 el adverbio tiene un valor más bien explicativo, y el demostrativo conserva su valor deíctico.

20 Así, las oposiciones *pluma/lápiz* y *cuartilla/folio* quedan neutralizadas por la extensión de uno de los dos términos en un caso, y por el empleo de un tercero en el otro, cuando decimos: *coged papel y lápiz.*

21 Un ejemplo: el adjetivo *amoureux* integra tanto al masculino como al femenino, pero *amoureuses* sólo puede referirse al femenino. Y cuando en francés antiguo decimos *pere,* esto puede ser tanto un caso sujeto como un caso régimen singular, sin embargo *peres* sólo funciona como caso sujeto en el singular. *Amoureux* y *pere* significan también, en consecuencia, *amoureuses* y *peres,* pero sin destacar su especificidad genérica o funcional.

22 Cfr. MOIGNET, G., *op. cit.*, p. 38.

23 Cfr. BOURCIEZ, E. y J.: *Phonétique française. Etude historique.* París, Klincksieck, 1974. § 12. P. FOUCHÉ prefiere calificarla de vocal central: *Phonétique historique du français.* París, Klincksieck, 1969. Vol. II, pp. 500, 509 y ss. De la misma opinión es F. DE LA CHAUSSÉE en su *Initiation à la phonétique de l'ancien français.* París, Klincksieck, 1974. § 2.6.4.

24 C. Régnier establece un catálogo de alteraciones en la introducción a su edición de *La Prise d'Orange,* pp. 17 y 18.

25 Desarrollamos ampliamente este punto de vista en una comunicación presentada en el I Congreso Nacional de Lingüística Aplicada, celebrado en Murcia del 14 al 17 de abril de 1983, con el título «Interpretación de la oposición *forma marcada/no marcada* en francés antiguo». Las Actas de dicho Congreso se publicarán en breve.

26 Cfr. FOUCHÉ, P., *Op. cit.*, II, p. 780; y también DE LA CHAUSSÉE, F., *Op. cit.*, § 17.2.5.1. y 9.2.3.3.4, nota.

27 Cfr. MOIGNET, G., *Op. cit.*, p. 43.

28 Lo mismo ocurre con el demostrativo masculino singular *ce.* Se trata de una forma neutralizada que, funcionando como determinante, puede equivaler tanto a *cest* como a *cel.* Cfr. la opinión de A. HENRY en su edición del *Jeu de St. Nicolas,* de Jehan Bodel. París, P.U.F., 1962. p. 279.

LA CRÍTICA DEL PODER REAL EN LES TRAGIQUES

Antonio DOMÍNGUEZ DOMÍNGUEZ

On a généralement tenu les Tragiques *pour un poème politique. Cependant, dans le texte même, Agrippa d'Aubigné condamne la credulité de ce propos. Una lecture attentive de cette oeuvre propose une interprétation: plus que que de politique, il s'agit de révéler le caractère engagé de l'auteur en vue de présenter un éclairage nouveau de la réalité française du XVI.° siècle.*

INTRODUCCIÓN

El siglo XVI es pródigo en textos cuyo norte apunta a la consideración crítica del poder, lógicamente encarnado por la monarquía. Ciertamente, las luchas intestinas, religiosas o civiles, que tanto monta, son un excelente caldo para ese guiso del que participan buena parte de las obras literarias de la época. Entre todas ellas, una de las que tal vez más participan es *Les Tragiques,* de Agrippa d'Aubigné,[1] publicada en 1616 pero cuya redacción es muy anterior. Una lectura superficial del texto nos da a entender que su redacción se inició quince años después de que las Guerras de Religión hubieran comenzado, es decir, en 1577[2]. De este modo, cuando Agrippa publica su corrosiva crítica, hacía ya seis años que dirigía los destinos de Francia Luis XIII, segundo rey de la casa de los Borbones, instaurada en Francia por Enrique de Navarra, el famoso Henri IV que había sido esperanza vana de Agrippa y todos los protestantes. Pero la historia venía de más atrás, casi desde que se inicia el reinado de François I.er[3].

Les Tragiques es la historia de una Francia dividida en dos facciones, una católica y la otra protestante, aunque podríamos considerar la existencia de subgrupos en ambos bandos, en función de su mayor o menor tolerancia, de sus niveles de conservadurismo o progresismo, subgrupos que siempre estaban conspirando entre sí[4]. Agrippa considerará que esta división, cuyas

«deux parties ne parlent que françois»[5] se debe a la lucha político-religiosa en que se debatía la nación francesa y que alcanza a no pocos escritores[6]. Aunque distanciado en algunos aspectos de las teorías calvinistas, es un hombre claramente comprometido con su causa, si bien resulta difícil ubicarlo en alguno de los dos grandes grupos protestantes, el de los «serios» o el de los «satíricos»; básicamente, porque su obra es un serio intento, un descomunal esfuerzo para construir un poema culto, no en lengua latina, pero con nítidas y elementales connotaciones panfletarias. Si su forma no es crítica ni mordaz, su fondo, por el contrario, refleja todos los tópicos de la leyenda negra de los monarcas galos, leyenda creada y engordada por los innumerables panfletos que a la sazón circulaban profusamente por toda la geografía francesa[7].

Agrippa es uno de esos personajes cuya vida está íntimamente vinculada a su obra, formando un todo difícilmente separable. Nace durante el reinado de Henri II, en 1552, lo que significa que cuenta 10 años de edad cuando estalla la primera Guerra de Religión. Sus padres eran reformados, militantes de primera línea en su causa, hasta el punto de que el pobre niño Agrippa, «alors qu'il atteignit sa dixième année, son père lui montra les gibets des conjurés d'Amboise et lui fit jurer de venger les martyrs de la foi»[8]; su educación, en la misma línea, «commence avec le calviniste Mathieu Béroalde... un an plus tard, il lit le françois, le latin, le grec et l'hébreu»[9]. De este modo, y con sólo estos dos botones de muestra, encontramos reunidos los dos elementos decisivos de su vida y obra: la lucha —real y poética— y la lectura —en los textos originales— de la Biblia, fuente de la que manarán innumerables recursos para crear metáforas y comparaciones, todas ellas en el sendero nítido de la crítica a la monarquía imperante.

Este hombre no podía escribir otro texto, singular sin duda. *Les Tragiques* es la suma de innumerables fragmentos que se iban escribiendo conforme el autor actuaba como protagonista o como simple espectador, a los que hay que sumar los derivados de sus momentos de reflexión. Y si no, vean lo que él mismo nos dice en la advertencia a los lectores, puesta, como mero pretexto, en la pluma de un discípulo suyo: «Les plus gentilles de ses pièces sortoyent de sa main, ou à cheval ou dans les tranchées,

se delectant non seulement de la diversion, mais encore de repaistre son esprit de viandes hors de temps et saison.»[10] Pero bueno sería no fiarnos de las apariencias, porque nos da la sensación de que el autor nos ofrece una visión interesada y parcial. La obra es mucho más que unos diarios de campaña tamizados por momentos de reposo; es, fundamentalmente, una maduración y recopilación de influencias, tanto bíblicas, humanísticas, como panfletarias. La «advertencia a los lectores», con sus reflexiones, no es más que un vulgar medio para conseguir la benignidad de los lectores, a la manera tan usual de muchos autores de la época. ¿Qué decir, si no, de esa alusión, un tanto más oculta, que aparece en la misma advertencia-prólogo?: «Il y a trente six ans et plus que cet oeuvre est fait (...) lequel encores quelques années après il a peu polir et emplir.»[11] Más cierto parece, entonces, que tiene plena consciencia de la importante crítica que encierra su obra y por ello, sabedor de que si la hubiera dado a la imprenta en el siglo XVI tendría que haberse exiliado, de no haber visto impedida su publicación, prefiere esperar y lo hace en 1616, tomando la precaución, por si acaso, cuando aparece la primera edición, de marcharse a Suiza y hacerla pasar por anónima. Con mucho tino, dirá:

> Si on te demande pourquoi
> ton front ne se vante de moi,
> dis leur que tu es un posthume
> deguisé, craintif et discret,
> que la vérité a coustume
> d'accoucher en un lieu secret[12].

Y de manera más concluyente, ya exiliado en Suiza, único lugar donde podrá continuar siendo fiel a sus creencias sin temor a persecución de ningún tipo, escribirá:

> Va livre, tu n'es que trop beau
> pour estre né dans le tombeau
> duquel mon exil te delivre.[13]

Agrippa d'Aubigné escribió una obra, *Les Tragiques,* de combate, comprometida con su época y peligrosa para su integridad. No escribe «les feux d'un amour inconnu», porque, «j'entreprens bien plus haut, car j'apprens à ma plume,/un autre

feu, auquel la France se consume»[14]. Escribe empujado por los horrores de la guerra, las injusticias de la sociedad y la intolerancia del poder real. Justamente queremos, en las páginas siguientes, elucidar algunas reflexiones sobre ese poder tan denostado en toda la obra, auténtico motor y gozne de sus versos.

LA NOCIÓN DE «PODER» EN AGRIPPA

En un siglo como el XVI, en el que los debates acerca del poder y de su filosofía ejercen un peso de primera magnitud, siempre con la Iglesia en medio, y con las preguntas sobre quien posee el poder, si el príncipe o la nación, con los Maquiavelos, Erasmos, Moros, Luteros, Calvinos, Bèzes, La Boétie, etc.,[15] pocos eran los escritores, en uno u otro sentido, que lograban sustraerse a participar en el debate. Máxime, caso de Agrippa d'Aubigné, cuando le iba mucho en el embate.

Nuestro personaje, a pesar de sus acerbas críticas a la monarquía no es un republicano; ni tan siquiera podríamos considerarlo antimonárquico, como tantos otros. Muy por el contrario aparece como un monárquico convencido que rechaza el absolutismo, el que las decisiones reales sean irrevocables: si podemos hablar en estos términos, prefiere lo que hoy llamamos una monarquía constitucional, en la que el pueblo confiara su propio poder a un soberano, ya que considera impropio, e incluso desgraciado, que el pueblo se gobernara a sí mismo, siguiendo las ideas de Réaume: «Je tiens l'Estat de la Royauté le plus honorable et excellent de tous, quand elle este appuyee des correctifs qui l'empeschent de tomber en Tirannie»[16].

Mas este poder monárquico, inexorablemente, tiene un comienzo y se ha desarrollado conforme a unos determinados mecanismos. Para el autor de *Les Tragiques* la cosa está clara, el proceso del poder comienza en Dios, de quien dirá:

> Le haut pouvoir de Dieu sur tout pouvoir estoit,
> Et son throsne eslevé sur les thrones montoit.[17]

De este modo, Dios sería el único que podría gobernar de forma tiránica, el único que podría establecer leyes irrevocables, vamos, detentar un poder absoluto que, sin embargo, merced a su suprema misericordia y bondad demuestra no ejercer. En consecuencia, parece que lo correcto sería pensar en un poder te-

rrenal basado en la concordia y en el amor.

Divino pues, el poder, merced a la misericordia del Supremo Hacedor tendría que estar repartido entre todos los miembros de su Iglesia. En tanto que para los protestantes Iglesia y Estado eran prácticamente una misma cosa, Dios había otorgado al pueblo su poder, quien, a su vez, lo delegaría en un monarca elegido que podría ser revocado en cualquier momento, sobre todo cuando dejara de ser un buen rey y se dedicara, en esto insiste mucho Agrippa, por razones obvias, a asesinar a su pueblo. A partir de esta consideración crea la primera de sus numerosas imágenes: el buen rey siempre será comparado con el padre, reflejo del Dios que ama a sus hijos y los preserva de todo mal; y tras el padre surge la madre, siempre Francia y tierra, lo que viene a suponer que existe una unión perfecta y natural entre ambos: uno es el protector y la otra alimenta y sostiene a sus hijos.

Este paraiso idílico se ve turbado, muy a su pesar, por los lobos, imagen que representa al rey tirano, devorador de sus hijos. Justamente cuando aparece este animal es cuando la tierra se transforma en vientre obsceno, capaz de asumir todas las iniquidades y tropelías.

Desde esta sencilla consideración a dos niveles surge la acerba crítica de d'Aubigné. En el momento en que el monarca se aparta del orden establecido, el poder tiene fallos: aquí aparece el «revolucionario», no sólo comprendido sino azuzado por Dios; como muy bien señala Margarita Soulié: «Le principe de la double alliance fonde, en raison et en droit, le deboir de s'opposer, au besoin de la violence, à l'impitié des tyrans; l'alliance de Dieu avec son peuple étant primordiale, c'est la fin de tout pouvoir politique que de mantenir le peuple fidèle à Dieu»[18]. Desdeñando otras consideraciones, Agrippa enumerará las virtudes del buen rey, que más adelante trataremos, para calificarlo, como un panteista cualquiera, como un Dios secundario, lo que indica la estrecha relación entre el Dios absoluto y su representante en la tierra: un simple gobernador que tiene la obligación de mantener al pueblo feliz y unido.

Los reyes, sin embargo, en este segundo periodo del siglo XVI, han comenzado por quitar al hombre el bien primero que han recibido de Dios, la libertad, en tanto que carece de la posibilidad de elegir o revocar a sus gobernantes, convirtiéndose sus

cargos en hereditarios e inicuos:

> Ce thresor precieux de nostre liberté
> nous est par les ingrats injustement osté[19]

lo que en un reino justo sería imposible, pues todo compondría un solo cuerpo. Cuando hubiera libertad para la cabeza, representada por el rey, la habría para los restantes miembros de la sociedad:

> Le peuple estant le corps et les membres du Roy,
> Le Roy est chef du peuple...[20]

Está clara, pues, la idea de poder que mantiene Agrippa. Sin embargo, la realidad es muy otra: nada más alejado de un reino perfecto que esa Francia turbulenta y corrupta de las Guerras de Religión; y ante esta situación tan desarreglada, d'Aubigné considera tres soluciones posibles, todas ellas muy diferentes entre sí: por una parte añora las tiranías clásicas, aquellas en las que los detentadores del poder ofrecían a sus súbditos el amor hacia las armas y las letras, escondiendo y dulcificando, en cierto sentido, la realidad de la tiranía: «Encor la tyrannie est un peu supportable / qu'un lustre de vertu fait paroistre agreble» (II, vv. 755-56, pág. 113). Desde esta óptica, en ocasiones se empeña en la búsqueda de un rey que ame y venere la justicia y la cultura, que la haga extensible a los franceses, porque en su seno encierra virtud y buenas costumbres:

> Mais le vice n'a point pour mere la science,
> Et la vertu n'est pas fille de l'ignorance;
> Elle, est le chaud fumier sous qui les ords pechez
> S'engraissent en croissant s'ils ne sont arrachez,
> Et l'acier des vertus mesme intellectuelles
> Tranche et détruit l'errerur, et l'histoire
> par elles[21].

En segundo término, y tras esa solución de aumentar la cultura para alcanzar un reino feliz y próspero, viene la búsqueda de un rey que se aparte de la tiranía y que tenga, sin necesidad de ser reformado, todas las virtudes del buen gobernante, con la cultura y naturaleza como principales del reino y a Dios como monarca absoluto:

Qui n'a poinct soif de sang, de qui la cruauté
n'a d'autrui la fureur par la sceptre herité!
Qui, philosophe et Roy, regne par la science,
Et n'est fait impuissant par sa grande puissance[22].

Acompañando a este retrato sitúa la imagen del reino perfecto, todo él en paz y alegre, antítesis del desgraciado reino de Francia, en el que solamente hay mujeres sin honor y vergüenza, en clara alusión a Catherine de Medicis, y clérigos sin temor de Dios, sin duda el cardenal de Lorena.

La tercera salida es la más drástica, casi apocalíptica, ya que pedirá la muerte como único remedio para erradicar a los tiranos y sus boatos, muerte que lleva implícita la destrucción total de Francia. Solución tal vez poco pensada, es sin embargo la que mayor viabilidad ofrece, en tanto que las sucesivas confrontaciones están conduciendo a Francia a la hecatombe final. Ningún rey, de hacer caso a la práctica, reunía las cualidades necesarias para impedir la llegada de la nada.

Así las cosas, ¿cómo podemos entender la noción de «poder» que Agrippa parece seguir? Tal vez, a partir de sus propias declaraciones, ya que en su *Histoire universelle,* muestra claramente su admiración por los «Vindiciae»[23]. Nuestro personaje siempre mostró una enorme admiración por Théodore de Béze, «maître à penser de la génération pour laquelle les *Tragiques* ont été écrits»[24]. Frente a la opinión, ampliamente extendida, de que seguía las teorías de los Monarchomaques, que habían desacralizado la monarquía, lo que significa que anteriormente la habían sacralizado, Agrippa ofrece unos supuestos que nos permiten señalar que el compromiso religioso y el militar que adopta estaban determinados por sus creencias; por ello, y coincidiendo con M. Soulié[25], debemos concluir apuntando que su compromiso político, su noción del poder, estaba basada en dos elementos básicos: su posición social y su apasionado compromiso con su señor, Henri de Navarre. Sin embargo, toparse con un rey que tuviera todas las cualidades necesarias para gobernar virtuosamente era harina de otro costal. De ahí vienen las críticas.

EL TIRANO SIEMPRE ES UN MAL REY

Como ya hemos señalado anteriormente, nuestro autor no

defiende una sociedad sin monarquía; muy por el contrario, postula que sus conciudadanos luchen por conseguir una monarquía equilibrada y sana, basada en un contrato. Por ello nos inunda de ejemplos y más ejemplos que muestran cómo debería comportarse un buen rey. La época que le tocó vivir, sin embargo, estuvo regida por monarcas incapaces de contentar a las dos facciones en que se hallaba dividida Francia, más ocupados por sus prebendas que por el bien general: por ello los llamará tiranos, y peores que los de la antigüedad, ya que cada vez que pasaba el poder de padre a hijo se acrecentaba la tiranía.

Aunque veladamente, reconocerá que el problema de la degeneración del poder lo sufrían los reyes desde el primer momento; parecería que Agrippa supiese ya que quienes poseen un cierto nivel de poder tienden a aumentarlo, hasta llegar a ese summun en el que los mandados entienden como órdenes los más ridículos deseos de aquellos. De hacer caso a la tradición habría sido Samuel quien instituyó la realeza y, al mismo tiempo, en su condición de profeta, apuntó «los males del poder», que incluso penetran los dominios de los justos. No extraña por ello que D'Aubigné inserte referencias y detalles, a modo de premoniciones, sobre el poder, como en esos trepidantes versos 135-154 del libro V, donde Satanás advierte al Supremo Hacedor de lo que sucederá a sus mejores súbditos, por supuesto los protestantes, caso de que permita que se propale entre ellos la ambición de gobernar: de corderillos fieles pasarían a convertirse en temibles lobos, de mártires por convicción se transformarían en antropófagos de sus propios hermanos. Ciertamente que son un pretexto para realzar la bondad divina, que en ningún caso permitirá esos brutales hechos, pero también es una velada crítica a Henri IV, a quien reprocha, a pesar del cariño que le profesa, el abandono de la lucha por la «verdadera religión», por el protestantismo, así como el haber preferido las riquezas, el poder y la pompa antes que la verdad y la honra a Dios.

De esta forma, utilizando siempre referencias bíblicas y divinas, comienza a configurarse como uno de los temas centrales de *Les Tragiques* la crítica de la monarquía y de sus máximos representantes, cada vez más lejanos a sus súbditos y a la religión y, por el contrario, ocupados en situarse en la cúspide de la pirámide mediante una gobernación despótica que solo se basa en el

crimen, la sangre y los pecados. Rápidamente debemos apuntar el carácter innovador de Agrippa d'Aubigné, sobre todo al rechazar los esquemas medievales, aquellos en los que el pueblo ocupaba la última escala, oprimido por el clero, la nobleza y el rey. Frente a ello, situará al pueblo como un elemento igual a los restantes y, en ocasiones, por encima de ellos: «De ce superbe mont les serpens sont au bas / La ruse du serpent conserve leurs estats, / Et le poison secret va destruisant la vie / Qui, brave, s'opposoit contre la tyrannie» (II, 387-390). El fundamento de la tiranía, sus bases, es tan vil como el de los reyes: «Un bourreau froid, sans ire, y conseille un carnage, / Un boiteux estranger y bastit son thresor/.../ Les princes là dessus achetent finement / Ces traistres, et sur eux posent leur fondement.» (II, 542-48.) Por ello está Francia carcomida en todos sus niveles: no sólo será el rey extraño para el pueblo, también sus consejeros, vulgares y degenerados verdugos: «le conseil de ton roy est un bois arrangé / de familiers brigands, où tu es esgorgé».

Y estos monarcas tiranos, rodeados de seres abyectos que cumplen sus órdenes y lo separan del pueblo, no pueden ser criaturas de Dios; es Satán, nos dirá, quien los ha entronizado, un Satán que se encarna en todas las ostentaciones de su poderío, en sus palacios, y más concretamente en las Tuilleries, formidable lugar para albergar a formidables monstruos que, con sus recargados motivos decorativos hace las funciones de heraldo de ese barroco que comienza a abrirse camino: columnas, pabellones altivos, volutas, giros y dobleces son los dibujos en los que Agrippa inserta una feroz crítica social, hermosamente implícita en las contradictorias imágenes que nos muestran al mismo tiempo las miserias del pueblo y el esplendor de los reyes. Reyes cuya misión sería cuidar de sus gentes, estar continuamente preocupados por su suerte, porque, al igual que Moisés son elegidos para una tarea histórica y que, sin embargo, merced a un abandono total de su misión sólo merecen el rechazo y la crítica, tanto en sus relaciones con la religión cristiana y los Papas, como por sus defectos y vicios personales, pasando por el desgobierno y su desprecio hacia las Instituciones.

Estos reyes cristianos ya no son hijos de Dios, se han convertido en vulgares siervos de un cura erigido en semi-dios que los

dirige a su antojo: el legado que Dios confiere a los reyes se ha alejado del pueblo, ya que pasa por otro intermediario. Agrippa sigue al pie de la letra las doctrinas protestantes, implorando la vuelta a aquellos tiempos en los que los Borbones que no habían llegado al trono, hacía temblar al Papa. Y al perder su cordón umbilical con la divinidad, ser convertirán en falsos príncipes, etiquetados con numerosos calificativos peyorativos y comparados casi siempre a los animales de peor catadura, siguiendo una larga tradición literaria ampliamente atestiguada en la Edad Media: estos animales lo serán de presa, dañinos, abyectos en la memoria popular, y opuestos a débiles, dulces y cariñosos animales, que representarán al pueblo. Lógicamente, el lobo, con todas las connotaciones negativas que la leyenda popular le otorga, será el animal que represente al tirano: el depredador de rebaños y también de niños en épocas rigurosas, se transforma en ese monarca que hace verdaderas carnicerías económicas entre sus súbditos para saciar su sed de vicios, lo que desemboca inexorablemente en guerras y venganzas. Francia, mal regida, se transforma, Agnus Dei de por medio, en un inmenso cordero que se seca al sol después de que sus mejores vidas han sido sacrificadas:

> Laissant bien un troupeau, mais un troupeau de morts:
> Nos villes sont charogne, et nos plus cheres vies,
> Et le suc et la force en ont esté ravies;
> Les païs ruinez sont membres retranchez
> Dont le corps sechera, puis qu'ils sont assechez[26].

Lobos/tiranos, porque sangran por gusto, estos reyes se van transformando en tigres impotentes y leones derovadores, en hienas amantes del pecado que consideran cualquier desperdicio como puro y buen alimento para sus poco delicados estómagos. Lobos/tiranos/tigres/leones/hienas y ahora perros, acompañados de una peligrosa jauría compuesta por dos especies básicas: la de los aduladores (los maliciosos y vanos cortesanos, vulgares oídos, corazón y ojos de los príncipes) y la de los apestados (encarnación de las antiguas virtudes, guardianes de la vieja Francia y por ello exterminados junto con el rebaño):

Les Rois aux chiens flatteurs donnent le premier lieu,
Et, de cette canaille endormis au milieu,
Chassent les chiens de garde, en nourrisant le vice[27].

Perros fieles que se transforman en fieros leones capaces de defender a su país, y por ello primeras víctimas del tirano, siempre temeroso ante los virtuosos y fuertes.

Crítica fácil, en la línea, como ya apuntáramos, de la tradición medieval, que se va convirtiendo paulatinamente en algo más serio, hasta el punto de convertirse en una crítica intelectual conforme el texto avanza en versos: los cerebros de los monarcas, privilegiados ya que su tarea debería ser la de gobernar, han sido capitidisminuidos por Dios, quien, ante su incapacidad para el buen gobierno, los iguala a los de los campesinos y artesanos, única esperanza posible de salvación a partir de ahora:

Il mit des coeurs de Rois aux seins des artisans,
Et aux cerveaus des Rois des esprits de paisans;
Il se choisit un Roy d'entre les breviettes[28].

Estos monarcas/tiranos, cuya imagen más parece, de hacer caso a Agrippa, la de un retrasado mental, tienen todos los defectos posibles, que pasamos a esbozar sucintamente:

a) Se alimentan de las ruinas de los otros, son gordos y están alegres merced a la sangre ajena. Sordos y ciegos ante el sufrimiento, sólo piensan en sí mismo, pasando a formar parte de la categoría de los estúpidos («Stupides, sans gouster ni pitiez ni merveilles, / Pour les pleurs et les cris, n'ayants yeux ni oreilles; I, 365-667).

b) Son voluptuosos y siempre están borrachos de ira, muerte y sangre, únicamente ocupados en trasegar burdeles y pasar la vida «sur le sein des putains», (II, v. 693).

b) Desconocen el refinamiento y la galantería, carecen de cultura. En consecuencia, están muy lejos del espejo que configura la imagen del buen cortesano, y mucho más si los comparásemos con el cortesano de Baltasar de Castiglione. Ello los hace incapaces, soberbios y blancos idóneos para la adulación interesada: su único poder radicará en el hierro, la injuria y el buen

uso del veneno.

d) Lepreuz. Signo puntual del alejamiento humano, connotación odiosa donde las haya en una época de epidemias y miserias, este adjetivo calificativo marca la degeneración suprema de los reyes, degeneración que anega al mismo tiempo al cuerpo y al alma, feos cuerpos que reflejan sus más horribles almas: «Si leurs corps sont lepreux, plus lepreuses leurs ames / Usent sans sentiment et du fer et des flammes; / Et si leurs corps sont laids, plus laids, l'entendement / Les rend sots et meschans, vuides de sentiment», (II, 751-54).

Defectos supremos todos estos que configuran el retraso de los «fols et jeunes Rois» que ocupan su existencia entre juegos y risas, de baile en baile, entre disfraces y tragedias ajenas. Disfraz del desdoblamiento que quiere ocultar, desde una grandeza fingida, sus miserias y asesinatos, no solo a los hombres sino también a Dios. Estos monarcas que bajo su manto de púrpura esconden «lascheté, un penser desloyal», están caracterizados con otros vicios y pecados. Merece la pena destacar de todos ellos el incesto, terrible pecado en que, a seguir los dictados de Agrippa, incurren los tres hermanos Valois, acusados de cometerlo con sus hermanas, mujeres que la vox populi dibuja como auténticas insatisfechas sexuales que deben colmar su sed recurriendo, como Mesalina, a todos los jefes de su guardia para satisfacerse convenientemente. Igualmente, y de nuevo acudiendo a los ejemplos de Roma, estos despóticos y tiranos monarcas galos aparecen asimilados a Nerón, cuando quemó su ciudad, o a Adriano o Máximo cuando masacraban a su pueblo.

Desde su torre de marfil, alejados de la realidad, estos tiranos se distancian cada vez más de su pueblo. Solamente un lazo es común a ambos: la miseria, desgracia ésta difícilmente asimilable por aquellos que reaccionan despreciando aún más si cabe a su pueblo. Desprecio que lleva a nuestro Agrippa a formular una pregunta a los príncipes: ¿por qué han abandonado a quienes han dado todo por ellos, a quienes se han batido por intereses comunes que únicamente convenían a los monarcas? Y es una pregunta brutal, tanto más cuanto que él era un monárquico convencido. Ante la falta de respuetas lógicas y coherentes, D'Aubigné concluirá señalando que todo es debido a la gran injusticia de que no exista una equiparación mínima entre gober-

nantes y gobernados. Con ella, los reyes deberían cumplir una función social: si bien su vida sería diferente a la del pueblo, tendrían que desarrollar un trabajo, cuando menos de la misma intensidad que los demás. Aquí sitúa su baremo para distinguir al buen rey del tirano, en una especie de tabla que coteja las cualidades y los defectos de éstos, tabla que, bien aplicada, permitiría diferenciar al pueblo los comportamientos regios: así, unos acarrean la ruina mientras que otros el amor; unos son crueles y los otros dulces; frente a la destrucción se situaría la construcción; mientras que uno respeta, el otro desprecia y así sucesivamente hasta que, en definitiva, aparece la gran diferencia: el buen rey es aquel capaz de conseguir la bendición de sus súbditos, mientras que el rey malvado ve cómo «le peuple en ses voeux maudit la tyrannie» (II, v. 498).

Todo lo dicho hasta ahora entra en los dominios de las elucubraciones del autor, pero con una grave duda: si el pueblo maldice su ruina pero ésta es un castigo de Dios, ¿qué está pasando? Sencillamente, que Agrippa d'Aubigné se ha limitado a seguir las ideas de Lutero, ésas tan curiosas para la época, que en resumen señalaban al culpa del pueblo cuando el rey era un tirano: «Quand le Prince est un tyran, le vrai coupable, au fond, c'est le peuple. Il n'y a pas de sanctions sans crime: pour recevoir un pareil châtiment de Dieu, il faut avoir bien fortement péché»[29]. Teoría ésta que nos marca una concepción conservadora de la autoridad, que pone coto a cualquier intento de rebelarse contra cualquier poder establecido y que Agrippa tendrá siempre muy presente. Claro que, si las cosas están como están a causa de la intervención de la cólera divina, habría que convenir en que dado que los jóvenes monarcas galos no son menos franceses que sus súbditos, solamente serán las malas leyes francesas las que los han convertido en malos monarcas: «Barbares en effect, François de nom, François, / Vos fausses loix ont fait des faux et jeunes Rois, / Impuissants sur leurs coeurs, cruels en leur puissance»[30]. El pecado de los franceses, pues, son sus leyes. Y aquí surge la contradicción a que hacíamos mención anteriormente: ¿no era contra los hugonotes contra quienes se alza la cólera de Dios? ¿Cómo, pues, es posible que, de hacer caso a lo que Agrippa nos dice, Dios vaya contra unos hombres justos y santos mártires? Algo ha fallado en el esquema de D'Aubigné.

¿A quién critica: a los católicos franceses, a los protestantes, a los convertidos, o a los franceses en general? Son preguntas de no clara respuesta, ya que, en el contexto de la época, la cólera divina solamente podría aplacarse con virtud y oración, mientras que nuestro autor pretendía imponerse a la tiranía mediante el uso de la fuerza. Fuerza que debe encauzarse solamente desde la perspectiva antitiránica y nunca al servicio de éstos, ya que todo esfuerzo a su favor reforzaba el poder omnímodo alcanzado.

Pero hay más. A pesar de su conservadurismo, es uno de los pocos poetas del siglo XVI que demuestra el conocimiento de una de las más sólidas teorías políticas esbozadas por aquel entonces al plantear los presupuestos e ideas de Maquiavelo, si bien críticamente: entre Dios y el pueblo están los reyes, lo que se manifiesta en dos aspectos o puntos centrales:

a) la búsqueda de un poder absoluto por parte del monarca sin que importen los medios, sean lícitos o no;

b) el uso de la religión como arma política que pueda mantener a raya al pueblo, vamos, es lo que Marx ya definiera como «opio del pueblo» y que Maquiavelo explicitaba de la siguiente manera: «l'etat ou le prince qui le représente, n'a au fond rien de sacré: la réligion, il s'en sert... pour governer ses sujets»[31].

Aquí es donde se sitúa la crítica de Agrippa, quien, desde los presupuestos de su militancia religiosa en las ideas de la Reforma, considera poco menos que herejía el que los príncipes se sirvan de las creencias para asegurar y asentar su poder: «Nos rois, qui ont appris à machiveliser, / Au temps et à l'estat leur ame deguiser, / Ployans la piété au joug de leur service / Gardente religion pour ame de police»[32].

Con respecto al apartado a), cabe decir que tanto los panfletos como los opúsculos de la época critican la terrible sed de poder y absolutismo de los monarcas, haciendo especial mención en una figura, la de Catherine de Médicis, así como de pasada, también florentina; Agrippa recogerá este sentimiento y no cejará de atacar a la reina madre, siempre intrigando y con el veneno a punto para mantener lo que él llama su «machine», su montaje político: «Du venin florentin, dont la playe eternelle, / Pestifere, a frappé sur elle et par elle»[33]. Si tiene que existir una monarquía fuerte y que gobierne, ésta, sin embargo, no puede basarse en el absolutismo ni en el uso indiscriminado de la reli-

gión. Cuando es así, el poder es tiránico y rechazable.

Y van a ser muchos los miembros de esa desdeñable saga, con la reina madre en primer término. Imagen obseiva y reiterada, Catherine es la causa de los pecados, vicios y degeneraciones más abyectas, configurándose como el mayor de los suplicios sufridos por la mártir Francia. Evidentemente que Agrippa siente hacia ella el mayor de los odios, en tanto en cuanto piensa que está involucrada en la masacre de la Saint-Barthélemy, de funestas consecuencias para sus hermanos; sin embargo, no es menos cierto que este odio pueda estar en la extendida opinión de que había sido esta mujer la que había introducido el maquiavelismo químicamente puro en Francia. Esta mujer, «femme impuissante», está acusada de haber roto la ley Sálica, ésa mediante la cual les estaba vedado a las mujeres gobernar. Agrippa se horroriza ante un trono en manos de una mujer incapaz de hacer el bien, pero con un poder tremendo a la hora de empuñar cuchillos y puñales para «esgorger... depuis les Rois hautains... / Jusqu'au ver innocent qui se traine sur terre»[34]; esta «impure florentine», descendiente de una familia de dictadores, se alegra de las cicatrices y dolores de Francia, por lo que también será una mala madre. De tal dechado de virtudes, no se podía esperar nada bueno, y mucho menos que de ella, «mere douteuse», nazcan buenos monarcas. Amante del Cardenal de Lorraine, de hacer caso al poeta, una y otro «deux corps vicieux», Catherine es una moderna Jezabel, vivo espejo de las almas de los franceses corrompidos, siempre prestos a matar franceses, aunque ello suponga que también deban hacerlo a sus propios hijos. Desde el análisis del poder, la reina madre es atacada en tres frentes concretos:

a) ha ordenado el asesinato de numerosos franceses: «La loingtaine province et les loigné clocher / Par toy sont peints de rouge...»[35];

b) ha dividido a Francia en dos bandos irreconciliables, arruinando con ello al pueblo, iglesia y nobleza;

c) ha puesto a Francia en manos de los extranjeros: «Tu donnes aux forains ton avoir que s'esgare, / À celui du dedans rude, seche et avare»[36].

Si todo ello configura el marco de una gobernación deshonrosa y pésima, lo peor es que su obra permanecerá, al convertirse en un espejo que sus hijos contemplarán como modelo: «D'un

cerveau feminin l'ambitieuse envie / Leur sert là de principe et de tous est suivie»[37]. Así, aparece Charles IX, una de las obras maestras de esa «mere douteuse». Su educación ya hacía prever una carga tiránica y desoladora. Desde la más tierna infancia había sido adiestrado en el arte de la caza sangrienta de peligrosos animales. Su cuerpo, de hacer caso a Agrippa, ya denotaba algunos rasgos del futuro tirano: «... de qui le ris, les yeux / Sentoyent bien un tyran...»[38]. Culpable directo de la Saint-Barthélemy, carecía de toda cultura, hablando como el más bajo de sus súbditos, «un charretier furieux» es llamado en varias ocasiones, aspecto que lo aleja del monarca culto, y que lo aleja bastante del arquetipo del buen rey. En numerosas ocasiones es parangonado con célebres personajes de la antigüedad: Nerón, Sardanápalo y Herodes, básicamente. Como Nerón, es el culpable de un París incendiado y destrozado por las masacres, usando para ello la sola ley del «il me plaist»; al igual que Herodes, también, en su locura, será el responsable de los asesinatos de niños, no fuera que pudieran oponerse a su tiranía; y, como Sardanápalo, también se caracteriza por unos rasgos físicos repelentes: «Rideux, hideux, changeant, tantost feu, tantos pasle» (V, v. 946).

Su sucesor, Henri III, también formado por su madre, quien hará de él un «degeneré Henri, hypocrite Bigot» será aún peor que su hermano, y es, sin duda, el personaje más odiado por Agrippa. Escasamente guerrero, este joven fue teledirigido, a través de las innumerables posibilidades del amor, para convertirse en un espléndido afeminado, fuente así del más absoluto rechazo en una época de guerras y virilidades. Considerados monstruos de la degeneración, estos homosexuales gozan de peor fama que cualquier pecado cortesano, el incesto incluido. Mal monarca, será acusado duramente de desvirgar niños: «Si bien qu'à la royalle il volle des enfans / Pour s'eschauffer sur eux en la fleur de leurs ans, / Incitant son amour autre que naturelle...»[39]. Henri, en su condición de «Roy femme ou bien un homme Reyne» (II, v. 796), no podía gobernar como rey, ya que esto no es un simple título, sino una carga que exige trabajo y dedicación absoluta, de cara a alcanzar el bienestar del país:

Non les hermaphrodites, monstres affeminez, / Corrompus, bourdeliers, et qui estoyent mieux nez / Pour valets des putains que seigneurs sur les hommes.[40]

Un hombre de estas características puede llevar mantos de oro y púrpura, lindos pendientes y tafiletes, pero no una corona; puede hablar a los hombres de su catadura, pero nunca a Dios, porque sus labios son impuros: «Vous les avez ternis en baisers deshonnestes / Et ces genoux ployez, dessus des licts vilains»[41]. Difícilmente podría, pues, actuar como intermediario en el pacto entre pueblo y Dios; su reinado sólo podía ser la tiranía de un indeciso presto a proteger a los católicos que hostigaban y asesinaban a los indefensos protestantes. Sin embargo, algunos pasajes parecen indicarnos que la culpa de Henri III es menor, como si fuera un culpable indirecto de las desgracias del pueblo y del reino, esbozando una especie de oposición con su hermano, tirano por sí mismo. Este testimonio, de todos modos, no es muy fiable, porque frente a un Agrippa que lo define como tonto, los historiadores, además de afirmar su carácter de indeciso ponen de relieve que era un hombre bastante inteligente. Pecata minuta todo ello cuando lo que el autor de *Les Tragiques* hace es poner de relieve el desgobierno de un monarca cobarde, por lo que difícilmente podía defender a sus súbditos; de un monarca que consigue el trono merced a las artes de su madre y que tiene que huir de Polonia para convertirse en monarca de Francia; de una persona que desprecia el arte y la cultura, lo que hubiera podido darle algún prestigio; de un rey que asesina a inocentes, guiado por falsos consejeros que hacen matar a quienes habían sido glorias de Francia:

Vostre manteau royal fut un couverture
D'opprobe et deshonneur, quand les bras desployez
Vengeoyent la mort de ceux qui moururent liez
. . . . . .
Là parurent en corps et en robes sanblants
Ceux qui furent jadis juges et senateurs.[41]

Este monarca, como no podía ser menos, morirá, como predice nuestro poeta particular, a manos de quienes lo habían uti-

lizado como parapeto, usados a su vez por Dios a la hora de castigar al tirano, del mismo modo que los tiranos son el pretexto de la divinidad cuando al pueblo pecador hay que reconducir.

Monárquico convencido por su posición social, y admirador de Henri de Navarre, no oculta por ello su desprecio hacia una saga que lleva a la institución al borde de la desaparición. De ahí sus críticas que, para ser totales, extiende a la otra gran fuerza coercitiva del momento, la administración de justicia. Dado que el poder era absoluto, el monarca también asumía el poder judicial, eso sí, delegado en unos pocos. Y junto con la justicia Roma, convertida en símbolo del Papado. Nuestro poeta, en plan nacionalista, no entiende cómo un monarca puede postrarse en señal de vasallaje ante el Papa. Aquí interviene su condición de protestante, pero tal vez la razón mayor radique en que no concibe un poder terreno superior al de los reyes, y menos si ha sido conseguido por medios tan viles como la guerra o la muerte.

No todo iba a ser negativo. También hay buenos reyes, precisamente esos que han prestigiado a la monarquía y hecho avanzar a los pueblos. Son aquellos que están plenamente capacitados para establecer el lazo de unión entre Dios y los hombres. Cuando hablábamos de los tiranos enumeramos algunas de las cualidades que, por contraposición, tenían aquellos. En otros pasajes de la obra define un sinfín de cualidades, de entre las que destaca, sobre todas, la necesaria compenetración que deben tener con la naturaleza. El buen rey ha de establecer un pacto natural, nunca debe basarse en sus personales pasiones para gobernar:

> ...sçavant, adroict, industrieux,
> meslé dans les secrets de Nature et des cieux,
> raisonnant sur les loix, les moeurs et la police;
> l'esprit savoit tout art, le corps tout exercice.[42]

Es pues el perfecto cortesano en el que se alían sabiduría, bondad, arte y belleza. Y hay más. Las cualidades del monarca deben estar bajo el sello del argumento de autoridad, lo que Agrippa avala con el ejemplo de los más sabios paganos, quienes legaron a la posteridad ese espejo del buen príncipe. Y si el Papa es criticado por querer equipararse a Dios, el buen rey es

comparado con la imagen de Dios, llegando a convertirse en un dios secundario:

> Par ce chemin l'on peut, regnant en ce bas lieu,
> estre Dieu secondaire, ou image de Dieu[43].

El buen rey, su prototipo, la gran excepción francesa, será el primer rey borbón, Henri IV, príncipe de Navarra y alejado hasta su boda de la familia de los Valois. Tal vez porque de él esperaban los protestantes la regeneración y la paz, Agrippa se va a convertir en un ferviente defensor de su causa, considerándolo un nuevo mesías elegido por Dios. Monárquico convencido, dirá: «Puis que ton coeur royal veut s'asservir aux Rois,/Va suivre les labeurs du Prince Navarrois»[44]. Y, a pesar de la traición cometida por el monarca, aunque Agrippa reaccionó, nunca dejó de admirarlo. *Les Tragiques* intentan seguir un orden cronológico; por ello aparece Henri IV cuando sólo era rey de Navarra. Solamente le criticó su abjuración, no sus cualidades para el buen gobierno de la nación.

CONCLUSIÓN

¿Qué postura tiene pues Agrippa d'Aubigné? Ciertamente, no podemos fiarnos del testimonio que nos presenta, porque su libro no es un documento histórico y está provisto de una gran carga afectiva que le lleva a tergiversar algunos aspectos de la realidad para convertir a los hugonotes en ángeles celestiales y a los católicos en depravados asesinos, como han puesto de relieve numerosos autores[45]. El autor cree poseer la verdad perdida («je l'ai prise aux deserts»), una verdad que hiere y produce la muerte a quien la blande, pero no es así, como pueden mostrarlo estos datos:

1. Ante la monarquía española de la época, católica a ultranza, su pluma se transforma en haz de flechas, mientras que cae rendido a los pies de la monarquía inglesa reformada, cuando los tratados de historia nos han mostrado que no era tan perfecta como nos dice Agrippa. Sin duda, el apoyo económico de la reina de Inglaterra a la causa de los hugonotes es el factor que genera las alabanzas de nuestro poeta.

2. El tratamiento que recibe París no es el de una ciudad que ha sufrido los horrores de la guerra. Más bien está relacio-

nado con el hecho de que sea el gran reducto que se opone a la existencia de un rey protestante; por ello, también los parisinos son un pueblo degenerado. Nunca cronista alguno puede convertirse en juez de comportamientos...

3. Ataca a los católicos por sus venganzas y matanzas, que fueron reales, pero no dice palabra alguna sobre el comportamiento de los protestantes, que también cometieron no pocos desmanes.

4. Introduce no pocos datos falsos y carentes de cualquier verosimilitud. Valga como ejemplo todo lo referido al incesto de los tres hermanos Valois, François, Henri y Charles, con su hermana Margarita, absolutamente incierto.

Agrippa es parte interesada, está comprometido con una de las partes, lo que tal vez genera sus opiniones. Pero además de partidista, es protagonista directo en el conflicto, en su condición de luchador. En *Les Tragiques,* la lucha se equipara a la vida real. El será un testigo ocular y directo de las tremendas guerras civiles, se considerará un revolucionario porque «mes yeux sont tesmoins du subject de mes vers», (I,v. 371) y sus versos se convierten en espada, «l'acier de mes vers» (II, 19). Agrippa confía en que cuenta con el apoyo de Dios para seguir la lucha contra los tiranos, y por ello invita a sus correligionarios a alzarse contra los reyes. Y para ello tomó un argumento proveniente de las ideas del catolicismo más cerrado, pero, eso sí, llevándolo a su molino. Mientras que los católicos decían que había que erradicar a los protestantes, miembro podrido del cuerpo que configuraba el Estado, él, en curiosa inversión, afirma que la única solución para terminar con lo corrupto es alzarse contra el rey y erradicar la cabeza, miembro fundamental para que los restantes miembros puedan regenerarse.

Todo ello, pues, hace que *Les Tragiques* se configure como un poema del hombre, de un hombre comprometido con su época y con una causa concreta, aunque el resultado final no sea un «texto político» ni «una teoría del Estado» ni, muchos menos, «una crítica serena del poder real o de la monarquía». Sencillamente, estamos ante un espejo exaltado, y muchas veces deformado, de los acontecimientos generados por las guerras civiles y religiosas, y, claro, de los nobles y reyes en conflicto. No se puede partir de Agrippa para esbozar un estudio histórico fehacien-

te, y mucho menos para elaborar la biografía auténtica de los monarcas de la casa de Valois.

De ahí que no podamos afirmar que critica al poder real como tal; se limita a poner en tela de juicio, y aunque con algún apoyo externo, siempre de manera subjetiva, la validez de los reyes que gobiernan Francia en un periodo determinado. Naturalmente que tiene sus propias ideas, ceñidas a la construcción de lo que, salvando las épocas, podríamos llamar una monarquía constitucional, aunque surge de unas curiosas críticas y denuestos a los católicos y de la alabanza a los protestantes. Asistimos, pues, a una crítica del poder real, pero muy entre comillas: es la crítica de unos reyes concretos, en una época concreta, y bajo unos aspectos muy concretos.

NOTAS:

1 AGRIPPA D'AUBIGNÉ: *Les Tragiques.* Paris. Société des textes français modernes, 1932. Edición crítica de A. Garnier y J. Plattard.

2 GARNIER Y PLATTARD, en *op. cit.*, pág. 113, nota n.º 1.043, apuntan a este respecto: «De quinze ans entiers... Il y a donc quize ans que les guerres civiles ont commencé (1562), et ceci est écrit en 1577; c'est-á-dire dans le premier temps de la composition des *Tragiques.*»

3 El libro trata, pues, de ilustrar una época anterior, ligeramente, en términos históricos, a la fecha de su publicación. Se refiere a esa época que se inicia con el advenimiento de François I.er en 1515, quien instaurará lo que se ha llamado la «paz perpetua», basada en la consolidación de una monarquía absoluta y centralizante que limaría los excesivos atributos de la nobleza. Sus relaciones, y en ocasiones alianzas, con los alemanes protestantes, configuraron la existencia de una cierta concordia entre católicos y protestantes, rota definitivamente por sus sucesores. No debemos olvidar que durante su mandato se produjo el famoso «Affaire des Placcards», en cierto sentido premonitorio de mayores tormentas. Muerto el monarca, advino al trono su hijo Henri II, casado con Catherine de Medicis, uno de los personajes claves tanto en el dominio histórico como en la obra que nos ocupa; duramente atacada por Agrippa d'Aubigné, parece que, sin embargo, su papel fue esencialmente político, y aunque ha sido calificada por PERICOT CASTILLO, en su *Historia Universal,* Barna, Vicens Vives, 1965, pág. 335, como «una mujer enérgica e intrigante, partidaria sobre todo del poder supremo de la monarquía», lo único que hizo fue encaminar sus esfuerzos de cara a «salvar la autoridad del trono y reducir a su mínima parte la influencia de católicos y protestantes, que, organizados como partidos políticos, ambicionaban ocupar el poder para aniquilar a sus contrarios». Otros autores, si hacemos caso a JEAN CANAVAGGIO, quien en *Historia 16,* V, 52, pág. 121, hace una reseña del libro de IVAN CLOULAS, *Catherine de Medicis,* le confieren un papel singular: «Fue ella, en realidad, quien en medio de las tormentas se empeñó en reconciliar entre sí a los franceses para preservar la unidad del reino, preparando de este modo, pese a sus fracasos, el periodo de auge y prosperidad iniciado por el reinado de Henri IV (...); cuya máxima virtud fue, paradójicamente, la tolerancia (...) El balance de la política desarrollada durante casi medio siglo (...) fue llevado a cabo según unos métodos que anticipan los del Estado moderno». Tras la muerte de Henri II, en 1559, y de su hijo François II, un año después, Catherine ejercerá como regente durante los reinados de Charles IX y de Henri III, es decir desde 1560 a 1589, teniendo, según Agrippa, grandes responsabilidades en la masacre de la Saint-Barthélemy. Ésta se produce bajo el mandato de Charles IX, monarca que permite la existencia de una notoria influencia hugonote que, como se sabe, culmina con el enlace matrimonial entre la hermana del rey, Margarita, y Enrique de Borbón, conocido militante protestante. Todo esto produjo tal ola de nerviosismo que los católicos iniciaron diferentes conspiraciones: tanto la boda como la Saint-Barthélemy tienen lugar en 1572. El último monarca de los Valois será Henri III, auténtico bicho negro, junto con Catherine, de *Les Tragiques.* Una vez asesinado, accederá al trono el primer monarca de la casa de los Borbones, Henri IV, quien, previamente, en 1593, abjurará del protestantismo, sumiendo en una total desazón a los protestantes, que ven así rota su última posibilidad de colocar en el poder a uno de sus mismas creencias.

[4] Aunque d'Aubigné nos lo da a entender en alguna ocasión, «Ce ne sont pas les grands, mais les simples paisans,/que la terre conoit pour enfans complaisans» (I, vv. 275-6), estos grupos no implican claras divisiones sociales, al modo de la lucha de clases, ya que en ambos bandos había gentes pertenecientes a todos los sectores. Si cabe sospechar, sin embargo, que algunos nobles hugonotes pudieran haber adoptado su fe mirando a consolidar su poder terrenal, del mismo modo que había sucedido en Alemania, donde, como ha puesto de manifiesto PHILIPPE MESNARD en *L'Essor de la philosophie politique au XVI^e siècle;* Paris, Vrin, 1969, pág. 197: «Le prince est loin d'y jouer le rôle intermédiaire que lui assignait Erasme, entre l'Eglise et le peuple: il règne ici absolument, sur le corps de l'Eglise.» Esta hipótesis podría verse confirmada por el hecho de que tras la cruel matanza de la Saint-Barthélemy muchos hugonotes se refugiaron en el extranjero, especialmente los nobles, quienes, si hacemos caso a J. H. ELLIOT, en *La Europa dividida;* Madrid, Siglo XXI, 1973, pág. 217, dice que «encontraron prudente abandonar una fe que parecía amenazada con la extinción». Pero no habría que acudir tan lejos, ya que tenemos el famoso e ilustrativo ejemplo de Henri IV, con su conocidísimo «París bien vale una misa», misa de abjuración y procedimiento único que le permitía entrar en la ciudad y acceder al trono.

[5] *Les tragiques,* ed. de J. Bailbé, París, Garnie Flammacion, 1968. V, v. 803, pág. 222. Todas las citas referidas al texto remiten a esta edición.

[6] Únicamente citaremos dos ejemplos de cada banda, por no sobrepasar los límites concedidos. Entre los católicos destaca Daurat, quien al estallar la 3.ª Guerra de Religión, en 1569, se hallaba en la Corte escribiendo poemas latinas que celebraban las victorias reales, en un tono exclusivamente laudatorio y pelotilleril y quien es criticado en *Les Tragiques,* II, vv. 89-96. Alejado de posturas extremistas y de lucha, y remiso al fácil halago, nos dirá de él GILBERT GADOFFRE, en *Ronsard par lui-même;* París, du Seuil, 1960, pág. 69: «Ronsard ne diffère pas seulement de Théodore de Bèze et d'Agrippa d'Aubigné par les thèses qu'il défend ou le parti qu'il a choisi, mais par le point de vue d'Etat qu'il adopte, aussi étranger à ses adversaires qu'aux partisans. Il a bien vu que le recours à la force pour la défense d'une minorité opprimé entraînait le pays dans un circuit infernal de violence qui, en dégradant l'authorité de l'Etat, rendait encore plus générale l'insécurité.» Del lado de los protestantes, en el mismo partido que d'Aubigné y con visiones similares a la suya, también coexisten dos formas de abordar la crítica real y las luchas que la monarquía parecía provocar y alentar: la «panfletaria» o satírica, y la que intentaba efectuar un análisis serio y hallar soluciones a una crisis que, inexorablemente, sólo podía resolverse desde posturas democráticas. Este sería el caso de Th. de Bèze quien, en palabras de ELLIOT, *op. cit.,* pág. 255, «supuso la primera declaración clara, desde el punto de vista del calvinismo oficial, de los exactos límites del poder monárquico. El poder absoluto pertenecía sólo a Dios; la realeza se basaba en un convenio con el pueblo, y si el rey se convertía en un tirano, era deber de los magistrados (en Francia, los Estados Generales) refrenarlo y, en última instancia, deponerlo». Cercano a estas tesis está Hotman, quien en su *Franco-Gallia* esboza una serie de ideas tendentes a fortificar una institución, la monárquica, pero sentando las bases que pudieran cortar las alas al absolutismo real si se produjera. Frente a estos dos paladines de una concepción de corte moderno, estaban los innumerables panfletistas, anónimos casi siempre, que se limitaban a exagerar los defectos y minucias de los personajes de la realeza, tiñéndolos de grotesco, ocultando sus virtudes y siempre volcados a exaltar exclusivamente a los protestantes, ángeles divinos si les hiciéramos caso. Por ello, como muy bien ha apuntado

MARGUERITE SOULIÉ en *L'Inspiration biblique dans la poésie religieuse d'Agrippa d'Aubigné;* Paris, Klincksieck, 1977, pág. 378: siempre presentaban «la liste de ces rois caracterisés chacun par leur péché (...) marqués par une mort prématurée ou ignominieuse qui était le salaire de ce péché pour en faire une série d'exempla propres à inciter les tyrans à se repentir ou à exhorter les fidèles persécutés». Tal vez, el elemento común de todos los escritores protestantes se halla en el hecho de que se distancian de las ideas de Calvino, distanciándose de la ortodoxia protestante, que siempre había insistido en que, si bien era lícito oponerse a los tiranos, había que estudiar detenidamente de qué Estado se trataba. Y por si fuera poco, como es sabido, para Calvino no existía falla alguna en la institución monárquica.

7 Así, cuando Agrippa nos habla, refiriéndose a Catherine de Medicis de «Tes meurtres, tes poisons», se está inspirando en los numerosos panfletos que acusaban a ésta de haber envenenado a Charles IX (cfr. Garnier-Plattard, I, pág. 112, nota 1.019); cuando se refiere a «Les deux amants», no hace sino recoger la especie panfletaria de que el Cardenal de Lorena había sido cumplido amante de Catherine (*Ibid.*, I, pág. 106, nota 958).

8 Ver ROBERT SABATIER: *La Poésie du seizième siècle.* París, Albin Michel, 1975, pág. 218.

9 *Ibíd.*, pág. 217.

10 AGRIPPA D'AUBIGNÉ: *Les Tragiques.* París, Garnier-Flammarion, 1968, edición de Jacques Bailbé. Aux Lecteurs, pág. 37.

11 *Ibíd.*, pág. 36.

12 *Ibíd.*, prefacio, vv. 25-30, págs. 43-44.

13 *Ibíd.*, prefacio, vv. 1-3, pág. 43.

14 *Ibíd., Misères,* vv. 55, 57-8, pág. 60.

15 En toda esta disputa, sumamente interesante para la comprensión de no pocos comportamientos literarios, resulta sumamente interesante consultar la obra de PHILIPPE MESNARD, citada en la nota n.º 4.

16 *Oeuvres complètes* de AGRIPPA D'AUGIGNÉ, edición de Réaume. París, A. Lemerre, 1873-1892, 6 vols., II, pág. 45.

17 *Op. cit.*, V, vv. 35-36, pág. 204.

18 M. SOULIÉ, *op. cit.*, pág. 98.

19 *Op. cit.*, II, vv. 627-28, pág. 110.

20 *Ibíd.*, II, vv. 467-8, pág. 106.

21 *Ibíd.*, II, vv. 1.087-92, págs. 121-2.

22 *Ibíd.*, II, vv. 659-662, pág. 111.

23 M. SOULIÉ, *op. cit.*, pág. 112.

24 *Ibíd.*, pág. 112.

25 *Ibíd.*, págs. 128-9.

26 *Les Tragiques,* I, vv. 604-8, pág. 74.

27 *Ibíd.*, II, vv. 327-30, pág. 103.

28 *Ibíd.*, IV, vv. 379-81, pág. 174.

29 Ph. MESNARD, *op. cit.*, pág. 231.

30 *Les Tragiques,* I, vv. 191-93, pág. 63.

31 Cfr., en Ph. MESNARD, *op. cit.*, pág. 19.

32 *Les Tragiques,* II, 651-56, pág. 111.

33 *Ibíd.*, I, vv. 745-46, pág. 77.

34 *Ibíd.*, I, vv. 741-42, pág. 77.

35 *Ibíd.*, I, vv. 840-41, pág. 79.

[36] *Ibíd.*, I, vv. 629-30, pág. 74.
[37] *Ibíd.*, II, vv. 533-34, pág. 108.
[38] *Ibíd.*, II, vv. 764-65, pág. 113.
[39] *Ibíd.*, II, vv. 809-11, pág. 115.
[40] *Ibíd.*, II, vv. 667-669, pág. 111.
[41] *Ibíd.*, II, vv. 720-22, pág. 112; III, vv. 518-9, pág. 147.
[42] *Ibíd.*, II, vv. 1113-16, pág. 122.
[43] *Ibíd.*, II, vv. 523-4, pág. 108.
[44] *Ibíd.*, II, vv. 1469-70, pág. 131.
[45] «Il divise l'humanité en deux catégories bien tranchées... les méchants; les bons sont... les précurseurs plus ou moins lointains de la Réforme, tous les tenant du protestantisme», RENÉ BAY, *Humanisme chrétien dans les lettres françaises au XVI-XVII.e siècles;* París, Fayard, 1972, pág. 82.

JULIEN GREEN ENTRE DOS PODERES (RELIGIÓN E INSTINTO)

Michèle JEAN

Pouvoir de la religion et de l'instinct chez Julien Green. L'unité interne évidente de l'oeuvre romanesque et dramatique de Green repose sur un réseau de «métaphores obsédantes» qui se répètent comme un écho de livre en livre. Ces images récurrentes traduisent et illustrent une obsession permanente dont l'auteur nourrit son oeuvre. Le conflit entre l'instinct et la religion vécu par l'auteur se transforme en matière romanesque. L'écrivain projette et incarne ses inquiétudes dans ses personnages qui se débattent entre ces deus pouvoirs antagonistes. Nous avons essayé dans cet article d'étudier, grâce à de nombreux exemples, comment un conflit intime se transforme en matière littèraire en insistant sur la figure du personnage principal, double de l'auteur et clef de voûte du livre.

Salta a la vista el carácter coherente de la obra de Julien Green. De esta obra se desprende un ambiente particular, hay un «tono Green» inconfundible. La unidad interna de la obra se asienta en una red de «métaphores obsédantes», que se van repitiendo como un eco de libro en libro. Temas recurrentes como el de la muerte, la angustia, la fatalidad, la soledad, el encarcelamiento, la locura, el deseo de evasión, así como imágenes repetitivas: el fuego (con simbolismo polivalente)[1], el agua, el cuchillo, la escalera[2], dan una coloración especial a la obra y no son nunca gratuitas. Traducen una obsesión permanente en el autor, ilustran una de sus preocupaciones mayores: la lucha entre la religión y el instinto. El mismo Green lo dice claramente:

> «Pendant longtemps ma religion a été faite d'interdits et de révolte contre ces interdits. Cela dure encore sur le plan mental. Je pensais les avoir tous abattus mais je les ai relevés en 1956 quand je suis devenu une autre personne, et je continue à récolter les fruits de cette «éducation épouvantable». Il n'en reste pas moins vrai que toute una

partie de mon oeuvre sort droit de cette lutte. Si le conflit entre la religion et l'instinct n'avait pas existé, eussé-je écrit?»[3]

La pregunta de Green encierra la respuesta. Él mismo nos proporciona la clave de buena parte de una obra cuya estructura secreta reposa en este conflicto.

No se trata aquí de explicar el porqué de tal actitud del escritor ni de analizar la obra a la luz del psicoanálisis[4], sino de estudiar cómo un conflicto individual entre la religión y el instinto se convierte en materia novelable y cómo el escritor logra encarnar en los personajes de sus novelas y de su teatro sus preocupaciones íntimas. Para ello elegiremos algunos ejemplos que nos parecen representativos de tal conflicto y de las posibles soluciones o salidas que conlleva.

El carácter autobiográfico de la obra de Green ha sido demostrado ya varias veces. Green lo confiesa a menudo: «Du reste quand j'écris mes romans, de qui parlé-je sinon de moi? Il me semble que je n'arriverai jamais à sortir de l'autobiographie.»[5]

Como se sabe la obra de Green se suele dividir en tres bloques importantes. Por una parte la obra de ficción propiamente dicha —novela y teatro—. Por otra la autobiografía y, por fin, el «Journal»[6]. En cada bloque se repiten las mismas preguntas, vuelven los mismos problemas. En la ficción estas preguntas, estos problemas se concentran, se agudizan, vienen a ser la trama del libro. No se puede en la obra de Green establecer fronteras entre ficción y autobiografía. La diferencia está en el tratamiento que da el autor a los temas que nos interesan.

Pero antes de ir más lejos, es preciso definir lo que Green llama «instinct». Para él, el «instinct» es el instinto sexual, «faim charnelle», «fureur sexuelle», que lleva a la violencia, a la desesperación y que choca contra otra fuerza poderosa: la religión.

Sabemos que la religión es para Green «la grande affaire»[7] de su vida. En *L'Autre*[8] pone en boca de uno de sus personajes una frase que el mismo autor podría pronunciar: «Je me rends compte qu'une seule chose m'intéresse en ce monde, les relations entre Dieu et chacun de nous.»

Veamos *los orígenes del conflicto.*

Péguy escribió que todo está ya hecho, jugado, a los doce años. Green comparte esta opinión, está convencido de que el niño es el padre del hombre. Abramos con él el «armario de los secretos» de la infancia. Educado por una madre protestante y puritana, que le inculca el horror a todo lo que se refiere al cuerpo y al sexo, que le mantiene en una ignorancia total en esta materia, el joven Green había de descubrir la sexualidad en un ambiente represivo y culpabilizante. Green recordará toda su vida al niño inocente que a los cinco años descubre su cuerpo: «étendu sur le dos dans mon lit je prenais plaisir à explorer de la main ce corps dont j'avais à peine conscience comme d'une partie de moi-même»[9] y que ve surgir a su madre blandiendo un cuchillo de cocina y gritando: «I'll cut it off», mientras la hermana mayor alumbra la escena con una vela. Recuerdo imborrable y traumatizante que se refleja en la obra. He aquí un ejemplo de la dramatización del recuerdo en la última novela del autor, *Le mauvais lieu*[10]. Louise, huérfana de trece años, vive en casa de su tía, Gertrude, que una noche le sorprende mirándose desnuda en un espejo:

> «La porte s'ouvrit lentement, laissant paraître comme sur une scène cette femme en haut des marches vêtue elle aussi d'une longue chemise de nuit blanche et les cheveux épars sur les épaules.
> —Je t'ai vue, dit-elle d'une voix neutre. Debout sur la table. Nue. Qu'est-ce que cela signifie?
> ...
> —As-tu fait ta prière ce soir?
> ...
> —J'espère que tu ne fais pas le mal quand tu es seule.
> Le drap s'abaisse. Subitement intéressée, Louise ouvrit la bouche:
> —Le mal?
> Il y eut en silence. Gertrude devint rouge.
> —En fin oui, le mal, répéta-t-elle avec impatience.
> ...Ce que font ceux qui ne respectent pas leur corps»

Las palabras esenciales están pronunciadas. La inocencia confrontada con la idea del mal, el mal ligado a algo oscuro que se refiere al cuerpo, algo que entra en contradicción con la pureza, con la religión (la alusión a la «prière»).

El tema del cuchillo en las novelas de Green se relaciona siempre con un erotismo más o menos camuflado. Y el erotismo es inseparable de la idea de la muerte.[11] En *Léviathan*[12] Guéret imagina a Angèle «offrant sa gorge au crime ou à l'amour», Jean en *Les clefs de la mort*[13], aprieta el cuchillo: «ma main ne quittait plus mon couteau... le manche en était poisseux de sueur...».

En *Le Mauvais Lieu* vuelve el mismo tema en un ambiente turbio. Gertrude, la tía, lleva a Louise a merendar a la cocina.

> «Elle fit le tour de la table pour s'asseoir vis-à-vis de sa nièce et comme elle passait derrière elle serra le couteau dans son poing et s'arrêta: "Comme ce serait facile! pensa-t-elle. J'écarte les boucles d'or et j'enfonce la lame tout droit dans la nuque jusqu'au coeur. Ce serait l'affaire de trois secondes."»

La educación «épouvantable» de Green provoca en él fobias como el contacto físico, que él rechaza como también muchos de sus personajes.[14] La importancia de la mano, del puño, en su obra de ficción es evidente. José Cabanis[15] lo subraya, relacionando la mano con la sexualidad y su contrario la religión: «Dans ses romans la main et le sexe sont liés et comme le sexe est le mal la main ne délivre pas... elle tue». La mano muchas veces estrangula (importancia del cuello, parte del cuerpo que atrae particularmente a los personajes greenianos), en *Si j'étais vous*[16] el protagonista estrangula a la chica que desea, Guéret se imagina estrangulando a Angèle, Joseph estrangulará a Moïra...

Su madre le inculca también el miedo a las enfermedades venéreas. De ello tenemos varios ecos en las novelas. En *Chaque homme dans sa nuit*[18] el joven Freddie se envenena, no puede soportar la espera de los resultados de los análisis que le han hecho para saber si estaba o no enfermo. Miedo, pues, a todo lo que se refiere a la sexualidad, desconfianza hacia el cuerpo,

preocupación constante por la salvación del alma son los dos polos de la educación que a este respecto fue la del joven Green: «Quel chaos dans mon enfance! Je n'ai eu aucune éducation sexuelle. Il était interdit de parler de ces choses. Quant à l'éducation religieuse: voici la Bible, que l'enfant se débrouille avec le livre! J'ai découvert ce qu'on appelle le mal par mes propres moyens, je l'ai appris dans les musées, dans les livres d'images qu'on croyait innocents.»[19]

Después de la muerte de su madre, Green se convierte al catolicismo. Esta nueva religión mantiene para él las prohibiciones de la primera en lo que se refiere a la sexualidad (sus personajes, católicos o protestantes, tienen los mismos problemas). La noción de pecado y de castigo sigue estrechamente unida a la transgresión de la ley de «pureza». No existe sexualidad feliz, la religión no puede convivir con el sexo. Wilfred en *Chaque homme dans sa nuit* se quita simbólicamente el crucifijo que lleva al cuello cada vez que va a «faire le mal». Sus protagonistas, como veremos más adelante, no consiguen conciliar estas dos exigencias tan fuertes que pujan en direcciones contrarias.[20] Green no logra ese equilibrio al que alude Gide cuando le aconseja dejar que todo lo que lleva dentro se desarrolle libremente. Pero para Green no hay medias tintas. La violencia del conflicto se proyectará en toda su obra de ficción. Hablando de *Adrienne Mesurat*[21], Green dirá, una vez publicada la novela: «Adrienne Mesurat, c'était moi entouré d'interdits qui me rendaient fou.»

Aspira a la pureza, al amor inocente, libre de pecado: «Aimer un être humain autour duquel ne rôdent pas d'interdits, mais aimer comme aiment les enfants»[22], contradicciones que se encarnan en los personajes de la ficción y que provocan el drama existente en todos los libros.

Importancia del personaje

El personaje de Green aparece más como su doble que como su portavoz. Hablando de la creación literaria y, en particular, de la creación del personaje, Green dice: «Il faut essayer d'obtenir de soi une sorte de dédoublement.» Desdoblamiento que puede ser múltiple, Green puede reconocerse en un personaje o en varios. En *Moïra* dice el autor que él es «todos los persona-

jes». Se proyecta en ellos de forma más o menos inconsciente. En ellos cristalizan sus aspiraciones y sus frustraciones, se resuelven casi siempre de forma violenta sus crisis interiores. Green suele «ver» la primera escena de la novela (a veces es la transposición de un recuerdo personal) y después se deja guiar por los personajes: «J'ai horreur des plans, je n'ai jamais pu faire de plan. Je vois d'abord un personnage, j'éprouve une présence véritable et je me laisse mener: Je ne sais jamais à l'avance ce qu'il adviendra...», explica[23].

Advertimos, pues, la *doble función del personaje:* el personaje como *proyección o doble del autor,* por una parte, con todo lo que esto encierra de revelaciones sobre la personalidad del escritor. La segunda función está en la *estructuración* de la obra ya que el protagonista *hace* la novela. En las noveles de Green, hay dos formas principales de presentar al personaje. El protagonista relata su historia, en primera persona (estamos muy cerca del tono autobiográfico), como es el caso, por ejemplo, de Jean en *Les clefs de la mort:* la novela aparece como un manuscrito escrito por el protagonista. En *Le Visionnaire*[24] tenemos dos relatos escritos en primera persona, el de Marie-Thérèse que cuenta de forma objetiva lo que está pasando y el relato subjetivo de Manuel que cuenta lo soñado. Distintos puntos de vista también en *L'Autre,* novela en la que se alternan el relato de Karin y el de Roger. Son los desplazamientos de los protagonistas y sus cambios morales lo que hacen avanzar la novela. En otras novelas, como por ejemplo *Moïra* y *Chaque homme dans sa nuit* Green adopta el «point de vue de Dieu», el autor es omnisciente, pero la utilización de los diálogos, de las cartas que escriben los personajes, así como la aparente libertad de la que gozan, hacen que la intervención del autor no parezca nunca exagerada.

El personaje de Green vive unos episodios humanos (amor, deseo, frustración, etc.), pero sus actos, sus palabras y sus intenciones tienen una resonancia sobrenatural. No se pueden entender sin el contexto de un mundo invisible (al que se accede por la religión), que es para Green y sus personajes algo evidente. El personaje se desarrolla, pues, en un mundo visible, está integrado en una sociedad definida, pero, al mismo tiempo, se enfrenta a otro mundo —el invisible— que puede manifestarse e interfe-

rir en su vida y en sus actos. Hawthorne escribió: «Le réel tel que nous l'entendons n'existe pas, il est le monde du mal.» Green opina lo mismo, sus novelas ilustran perfectamente esta idea. El mundo es el «mal lugar» (no olvidemos el título de su última novela *Le Mauvais Lieu*). En el mundo reina el mal, el demonio. Satanás no es para Green una mera palabra, es una realidad. «Satan, c'est quelqu'un. Ce n'est pas seulemente une abstraction. Prince de ce monde, c'est ainsi que le désigne le Christ.»[25] Gide decía que «le premier tour du diable est son incognito», el diablo está de incógnito en todas las novelas de Green donde se manifiesta de formas diversas. Aparece casi siempre como el tentador, el seductor. «Le pacte avec le démon n'assure jamais qu'une félicité passagère... Le tortionnaire se présente en même temps comme le séducteur», ha escrito Roger Caillois[26]. Los personajes de Green harán todos o casi todos alguna «embardée du côté du démon»[27] ya que, como todos los seres humanos, tendrán que elegir entre las dos «postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan», definidas por Baudelaire. Si el demonio está presente de forma tangible en ciertas novelas de Bernanos, pocas veces se muestra tan claramente en las de Green. Interviene en *Si j'étais vous* para permitir que el protagonista se encarne en vida en diversas personas. Lo vemos actuar, también, con la complicidad del mago Eustache Croche en *Varouna*[28] para ayudar a Bertrand Lombard a realizar su deseo incestuoso. El diablo se esconde, normalmente, en unos personajes secundarios que representan el mal, la tentación. Pensemos, por ejemplo, en aquellas mujeres celestinescas, Madame Legras (en *Adrienne Mesurat),* Mademoiselle Ott (en *L'Autre*), Arlette (en *Le Malfaiteur*)[29] o en estos seres depravados como Monsieur Gore (*L'Autre*), Ghéza (*Chaque homme dans sa nuit*), imagen turbia del vicio, y muchos otros que ejercen un poder maléfico, nunca explicitado pero sí presente. Ayudan a crear un clima angustioso, amenazador, en las novelas citadas, contribuyen a hacer, como dice Green: «des romans faits de péché comme une table est faite de bois». Los protagonistas sometidos a la tentación tendrán que elegir entre el bien y el mal. El arma preferida del tentador será la belleza física con todo lo que esto significa de sensualidad, de deseos y, por consiguiente, de frustración: «Il est à noter que la luxure est l'arme

principale du démon.»[30] La presencia del mal hace que el ambiente que envuelve las novelas sea «impuro». Green parece decir que la pureza no cabe en este mundo. En *Le Mauvais Lieu,* Louise, la niña inocente atrae por su belleza, su pureza, a todos los otros personajes, que la persiguen, la quieren, la codician. Louise, sin quererlo, despierta las pasiones, agudiza los odios y la envidia. Atraviesa este mundo de pasiones desordenadas protegida por su inocencia, pero existe una total incompatibilidad entre el mundo y la inocencia. De forma alegórica, la niña desaparece para siempre en la nieve, dejando a sus «víctimas» entregadas a la desesperación o a la muerte. «Mais chercher l'enfant par les chemins obscurs de notre monde était bien inutile. L'innocence avait disparu dans ce qui lui ressemblait le plus: dans la neige.»[31]

François Mauriac puso como epígrafe de su novela *Le fleuve de feu* estas palabras de San Juan que se aplican perfectamente a la creación literaria de Julien Green: «Tout ce qui est du monde est concupiscence de la chair ou concupiscence des yeux ou orgueil de la vie.» El poder que ejerce la belleza física en los personajes greenianos es maléfico, viene del diablo, la belleza de los cuerpos es fuente de deseo, de desgracia. ¡Cuántos bellos rostros dejan a Green y a sus dobles «ravagés» a lo largo de la vida y de la obra!

«Voir beau n'est d'ailleurs pas de tout repos ni de tout bonheur. La beauté qui vous saute au visage et au coeur à chaque coin de rue vous blesse de façon souvent inguérissable», escribió Michel Tournier[32]. Esta frase puede aplicarse a Green que confiesa: «J'ai toujours subi la fascination de la beauté humaine.» Hay que subrayar el verbo «subir» que implica algo ajeno a la voluntad, soportar, sufrir un poder a pesar suyo. El poder de la belleza es tal en el universo novelesco de Green que le impide contemplar a Dios. Sus personajes, fascinados por la belleza del mundo y de los hombres, podrían decir con el Edipo de Gide: «Il faut cesser de voir le monde pour voir Dieu.»[33]

El mundo visible, lugar de tentaciones y de dolor, es para el héroe de Green como una prisión de la que intenta escapar. Pensemos en la importancia de los lugares cerrados en la obra: casas, habitaciones en que un personaje encierra a otro. Los personajes anhelan la libertad, procuran huir. Unos inventan un

mundo onírico, otros no tienen más salidas que la muerte o la locura. Adrienne Mesurat tras haber matado a su padre para alcanzar la libertad de amar a Maurecourt se ve rechazada por éste y se vuelve loca. Elisabeth (*Minuit*)[34] quiere seguir a Serge (que representa claramente el instinto sexual) y se arroja por la ventana de la mansión-prisión. El otro mundo —el invisible— se deja entrever de vez en cuando como una evidencia, una revelación de carácter místico. «Le mensonge, c'est le monde, pendant un court moment j'ai entrevu la vérité», dice Elisabeth (en la obra teatral *L'Ennemi*[35]. Pero Elisabeth, después de la muerte violenta de Pierre, al que amaba, ha perdido la razón. Karin (en *L'Autre*) y Angèle (en *Léviathan*) tienen la misma sensación de que el mundo cotidiano se desvanece, que hay otra cosa. Para Angèle: «le monde s'evanouissait comme un mauvais rêve»[36], y Karin emplea las mismas palabras para referir una experiencia de índole mística[37]. Pero tales experiencias en las que es patente el poder y la atracción de lo invisible no son muy frecuentes en la obra. Lo que sí es frecuente es la sensación que tienen los personajes (transposición de la experiencia personal del autor) de que «alguien» más poderoso se apodera de su voluntad, va guiando sus acciones. Manuel (en *Le Visionnaire*) siente una voluntad superior a la suya que le impulsa a actuar. En *Le voyageur sur la terre* el protagonista está «habitado»: «il est tombé entre des mains plus puissantes que les nôtres»[38]. Se podrían multiplicar los ejemplos de este «poder» misterioso que se superpone a la voluntad humana en muchas ocasiones. Se piensa, claro, en una fuerza sobrenatural, Dios o el Diablo. Green deja casi siempre una gran ambigüedad a este respecto. La ambigüedad está presente incluso en algunos títulos y subsiste una vez acabada la lectura. Veamos, por ejemplo *L'Ennemi* y *L'Autre*.

El título *L'Ennemi* implica una lucha contra un poder. ¿Cuál? Como ocurre en varias obras de Green, los acontecimientos se desencadenan con la llegada de un personaje, alguien que viene «d'ailleurs». Pierre llega al castillo de Silleranges donde viven sus hermanastros Philippe y Jacques y la esposa del primero, Elisabeth. La acción tiene lugar en 1785 cuatro años antes de la Revolución[39]. Elisabeth es la amante de Jacques y vive sin gran preocupación religiosa. Pierre es un libertino, ha dejado el convento en el que acaba de pasar unos años (el convento era

para él un «infierno»: «Un enfer pour le corps qui s'y trouve brûlé de feux abominables.») Pierre representa el mal ¿el enemigo? Ha elegido «le parti du diable» ya que Dios no lo oye: «... Toi qui rôdes autour de moi depuis mon enfance, je me tourne vers toi, parce que l'autre ne m'écoute pas.»[40] Pierre seduce a Elisabeth, pero ésta nota algo raro: «Pourquoi faut-il que j'aie de nouveau le sentiment d'un obstacle entre nous?»[41] El enemigo ahora es Dios: «... il n'est l'adversaire que du mal. Oh bienheureux ennemi, je me rends à toi. Je me réfugie dans ta lumière, je me cache dans ta charité»[42], exclama Elisabeth.

Ahora Elisabeth creen en Dios («J'y crois de telle sorte que le monde s'évanouit à mes yeus...») Cree que el amor de Dios y el amor de Pierre pueden ser compatibles. Así paradójicamente, Elisabeth encuentra a Dios gracias al amor que profesa a Pierre, sin sospechar la verdadera naturaleza de éste. Elisabeth quiere atraer a Pierre al mundo sobrenatural de la fe, pero Pierre resiste. Jacques, celoso, manda matar a Pierre y Elisabeth se hunde en una locura mística entregada totalmente al enemigo.

En *L'Autre*[43] la estructura de la novela refleja fielmente el conflicto. El prólogo anuncia la muerte —se supone que es un suicidio— de Karin, joven danesa encontrada ahogada en el río. La fatalidad parece haber llevado a Karin a morir de la misma manera que su padre que se había suicidado en el mismo lugar años atrás. Toda la novela explicita esta muerte. Como siempre en la obra de Green, los personajes hacen la novela. La primera parte es el relato, escrito en primera persona, de Roger; la segunda la constituye el relato, también en primera persona, de Karin. Los dos relatos se sitúan, el primero en 1939, el segundo en 1949, días antes de la muerte de la protagonista. Se complementan y se oponen. Hay una simetría en las dos partes. En la primera Roger, joven francés, ateo y libertino, se encuentra en Copenhague que aparece, en vísperas de la guerra, como el lugar de los placeres sensuales. Roger se entrega al placer, a la «griserie des sens». Conoce a Karin y la desea, pero Karin es una chica extraña. Su fe, protestante, le ayuda a contener una sensualidad que se deja entrever. Por fin Roger seduce a Karin, que pierde la fe. Diez años más tarde, Roger vuelve a Copenhague, pero es otro, se ha convertido al catolicismo, sabe que Karin durante la guerra —sólo por placer— ha sido la amante de muchos oficiales alemanes, lo que la convierte en una mujer despreciada

y odiada por los habitantes de la ciudad, que la dejan en una terrible soledad. Roger vuelve para convertir a Karin. Karin quiere seducir de nuevo a Roger. Ahora la tentadora es ella. Los papeles se han cambiado. En realidad se trata —en la segunda parte— de una doble seducción. Roger quiere «seducir» el alma de Karin; a Karin no le importa más que el amor humano de Roger. Como en la primera parte Roger era el otro, tal vez el diablo, Karin juega ahora el mismo papel en la segunda, mas ahora el otro aparece como «l'ennemi», Dios. Karin parece vencer. Roger pasa una noche con ella. En Roger se libra la batalla entre el alma y el cuerpo. Huye de Karin. Abandona Copenhague: «J'ai honte et je fuis... Ne demeure que l'amour que je t'avais donné et que je garde»[44], escribe Roger a Karin. Tocamos aquí un tema al que volveremos más adelante y que es una constante en Green: la disociación entre el amor y el placer. Tras la marcha de Roger Karin se encuentra sola y desesperada. Se convertirá casi «à son corps défendant», se resiste y, sin embargo, cae en la trampa de la fe. «Au fond, dis-je en jetant la tête en arrière, je suis tombée dans un piège. —Un piège Karin? —Quand il joue avec le Diable pour sauver une âme, il arrive au Seigneur de tricher.»[45] El otro ha ganado. Karin muere accidentalmente, reconciliada con ella misma y con Dios. El amor ha llevado a Karin, como a Elisabeth, hacia Dios. «Seigneur, je ne suis plus divisée contre moi-même», dice Elisabeth[46]. Lo mismo experimenta Karin.

En *L'Autre* la religión se ha insinuado, casi violentamente, en la vida de Karin. En *Moïra* el conflicto se plantea de forma totalmente distinta. *Moïra* es sin duda la novela en la que se resuelve de forma más violenta y más radical la lucha entre los dos poderes. La batalla entre el cuerpo y el alma, entre el instinto y la religión es implacable. La fatalidad guiará a Joseph Day hasta la transgresión de sus creencias y desencadenará la tragedia. Bernanos escribió hablando del demonio que «sa haine s'est reservé les saints»[47]. Joseph Day, protagonista de *Moïra,* no es un santo, pero aspira a serlo. Es un creyente fanático, obsesionado por su religión. Es un protestante puritano cuya preocupación mayor es la salvación de su alma. Muy pronto, Joseph aparece como un personaje distinto de los demás. Su apariencia física llama la atención. Es pelirrojo, alto, fuerte, con ojos ne-

gros. Este chico tan religioso ejerce una atracción sensual sobre los demás. Moïra, que quería divertirse seduciéndolo acabará enamorándose de él; Praileau, Simon (que se suicidará por él), Mac Allister, incluso la joven criada negra, todos se sienten atraídos físicamente por Joseph, que no se da cuenta de nada. Joseph es un «inocente». A los dieciocho años llega de su provincial natal a estudiar a una Universidad de Virginia. Su intolerancia puritana contrasta con la libertad de palabra y la vida libre que llevan sus compañeros. David, uno de ellos, que va para pastor, ve claro en él: «Tu penses trop à la fornication à ce que tu appelles la fornication. Tu la fuis, je le sais, mais tu y penses. —J'y pense comme à quelque chose que je déteste, fit Joseph d'une voix rauque...»[48]. Para Joseph las almas se condenan por culpa de la «chair». Su obsesión religiosa se acompaña de una obsesión por el instinto. Todo lo que se refiere al cuerpo le parece censurable y peligroso. Desconfía, incluso, de su propio cuerpo: «depuis son enfance, il se deshabillait dans le noir et il évitait toujours de jeter les yeux sur son corps»[49]. Para él, el cuerpo es el «ennemi des chrétiens». Joseph, por su educación puritana, está acostumbrado a dominarse, se rebela cuando David le explica que a su edad «l'instinct est presque irresistible, l'instinct sexuel». Joseph grita su horror: «Je hais l'instinct sexuel... cette force aveugle c'est le mal.»[50]

¿Premonición? Joseph asimila el instinto sexual al mal, una fuerza ciega que priva al hombre de su libertad. En Joseph hay una mezcla de miedo y de atracción reprimida hacia la sexualidad. Su religión le sirve de escudo protector. La represión es causa de sus reacciones violentas. La violencia de las convicciones religiosas de Joseph se refleja en su comportamiento. A menudo suele dominarse, pero a veces esta violencia estalla y Joseph Day golpea los muebles, tira las sillas al suelo, acepta la lucha con los otros. Joseph exterioriza así su lucha interior. Moïra en una carta a su amiga Celina dice con razón: «La colère, mon enfant, est une forme de désir et rien n'est plus proche des caresses que les coups.»[51] Sin que Joseph lo sospeche, su pelea con Praileau es una representación del amor. El deseo físico, inconfesado, se resuelve en violencia. «Joseph se jeta sur lui... une force aveugle... qui le lançait en avant... il eut l'impression d'assouvir une faim mystérieuse... A présent il le tenait sous lui

dans l'etau de ses jambes...»[52] Las palabras que describen la pelea son las mismas que las del amor. La misma violencia ligada al mismo deseo y el amor imposible llevará a Ian a dejarse matar por Mc Lure en *Sud*[53].

La trama de *Moïra* es la lucha de Joseph contra el poder del instinto, la resistencia que opone Joseph a las tentativas de seducción de Moïra. Moïra es la tentación que irrumpe en la vida de Joseph. Moïra, la fatalidad, (en griego Moïra significa destino). «Ne me regardez pas comme si j'étais le diable»[54], le dice a Joseph. Moïra, «femme fatale», vestida de rojo[55] aparece envuelta en un halo sensual. Incluso los objetos participan de esta sensualidad y obsesionan a Joseph: «Une blouse de soie blanche ouvrait les bras avec une sorte d'impudeur.»[56] Joseph lucha contra la tentación: «Ce que voulait son corps son âme ne le voulait pas.»[57] Desea a Moïra y, al mismo tiempo, la detesta: «Elle est entre Dieu et moi, je la déteste.»[58] Al principio, es el cuerpo el que gana. Joseph pasa una noche con Moïra. A la mañana siguiente la mata estrangulándola. El instinto le ha llevado al crimen. La transgresión tiene su castigo. Green en una primera edición de «Moïra» puso como epígrafe: «La mort est le salaire du péché.» Después él cambió el epígrafe para poner una frase de San Francisco de Sales: «La pureté ne se trouve qu'en Paradis et en Enfer.» Joseph vive en la tierra. Ha querido olvidarse de su condición humana y «faire l'ange». Su fracaso hace de él un asesino. La violencia homicida de Joseph venía anunciada desde el principio, desde su pelea con Praileau: «Tu as voulu me tuer tout à l'heure, tu n'as pas osé, cependant il y a en toi un assassin»[59], le advierte Praileau; Joseph quiere matar todo lo que desea, consciente o inconscientemente. No se atrevió a estrangular a Praileau, pero estrangula a Moïra, que era el principal obstáculo entre Dios y él. Pero después de muerta Moïra, Joseph se encuentra solo. No puede hablar con Dios. El silencio de Dios, la ausencia de Dios, representa para él el Infierno: «l'enfer est un brasier allumé par l'absence de Dieu». *Moira* ilustra, pues, la total incompatibilidad entre el instinto y la religión. Los dos términos se excluyen totalmente.

El deseo de Joseph hacia Moïra y el brutal desenlace de la intriga amorosa, así como la resistencia de Joseph, escudándose en la religión, constituyen la trama principal de la novela, pero

existe una segunda trama que corre paralela a la primera y que tal vez es la más importante. Joseph, obsesionado por Moïra, ve en ella a la mujer tentadora que le llevará al infierno, es decir a la ausencia de Dios. Joseph no se da cuenta de la verdadera naturaleza del interés que le profesa Praileau[60]. Tampoco entiende los sentimientos y la muerte de Simón. Simón no se atreverá a confesar sus sentimientos a Joseph; esta confesión la realizará Angus (en *Chaque homme dans sa nuit*) al declararse a su primo Wilfred, sabiendo que éste no puede corresponderle[61]. El homosexualismo para Green no es más que la otra cara de la sexualidad: «l'homosexualité n'est pour le chrétien qu'un aspect du problème beaucoup plus vaste de la sexualité», pero acarrea aún más sufrimientos, más dificultades. Jean es el «malfaiteur», en la novela del mismo título. Como Angus sufre, por una parte, la promiscuidad del vicio con personajes peligrosos como Gaston Dolange para el primero y Ghéza para el segundo. Sufren también de la obligada clandestinidad, de la vergüenza y del miedo a ser sorprendidos. Por otra parte, ni Praileau ni Angus pueden ser correspondidos en su amor cuando se enamoran de alguien que no comparte sus inclinaciones. El drama de Angus en *Chaque homme dans sa nuit* más oculto que el del protagonista, Wilfred, es representativo de la importancia que Green da al tema.

En *Chaque homme dans sa nuit* se plantea el conflicto de forma menos violenta, menos radical que en Moïra. Wilfred puede considerarse como el anti-Joseph. El puro Joseph atrae físicamente a los demás mientras que el libertino Wilfred los atrae sobre todo por su fé religiosa. Joseph no acepta su condición humana, Wilfred la acepta. Sufre porque tiene la impresión de ser, a la vez, dos personas: el libertino y el creyente. Wilfred es católico practicante, lo que en cierto modo llama la atención en la pequeña ciudad americana donde vive. Es un joven atractivo, lleva una vida libre, tiene muchas aventuras: «Je prends mon plaisir avec les femmes. Je vais de l'une à l'autre parce que je n'en aime aucune. Ce que j'aime c'est leurs corps.»[62] Wilfred, sin embargo, sigue frecuentando la iglesia, confesándose, vive obsesionado por la belleza femenina: «La regarder donnait de mauvaises pensées... il était dans le péché mortel jusqu'aux yeux.»[63] «Ce qui était en lui, c'était le Diable.»[64] Paradójica-

mente, la gente que le rodea va hacia Wilfred atraída por su fé; su tío Horace, al morir, le ruega que rece por él, Freddie hace lo mismo e incluso le pide que le bautice porque está muriéndose. Angus, su primo, es una de las pocas personas que ve claro: «Ton visage me dit tout ce que je veux savoir... Tu es dévoré de passions, mais tu as malgré tout gardé la foi... En toi, la foi est plus forte que le reste.»[65] Wilfred vive entre el placer y el temor al castigo. La transgresión del «interdit» le hace temer por su salvación. Es un pecador que no pierde la fé. En *Moïra* la transgresión acalla a la religión, separa al hombre de Dios. En *Chaque homme dans sa nuit* veremos el triunfo de la religión.

Wilfred conoce a Phoebé y se enamora de ella. Phoebé es el contrario de Moïra. Se enamora de Wilfred, pero le escribe: «...Il faut garder la foi... Il n'y aura pas le mal... Il faut laisser le corps tranquille.»[66] Amar a una mujer casada es para un creyente como Wilfred un pecado.

Max, personaje ambiguo, emisario del mal hará de tentador. Adivina los escrúpulos de Wilfred, que está luchando contra sus deseos y le dice:

> «Chez vous il y a la religion. Vous aurez beau faire, elle est dessous, elle coule comme un fleuve souterrain...
> ...Quand vous prenez cette femme dans vos bras vous commettez un péché formidable.
> ...À votre place, j'essaierais de bazarder la religion pendant quelque temps.
> ...Suivez la nature un bon coup, dit-il en enfonçant les mains dans les poches. La religion fausse tout.»[67]

La religión está entre Wilfred y Phoebé como Moïra estaba entre Joseph y Dios. La incitación de Max de dejar de lado la religión, que es un obstáculo para seducir a Phoebé asusta a Wilfred: «Est-ce qu'on pouvait s'empêcher d'être catholique? Comment s'y prenait-on pour se débarrasser de la foi? Il aurait crié d'horreur. Avait-il tort de croire que Max était le diable? Avait-il tort de croire que cette passion pour une femme mariée venait du diable?»[68]

Antes de conocer a Phoebé, Wilfred no conocía el amor y aspiraba a amar, a ser amado, pero «le plaisir tuait en lui la fa-

culté d'aimer»[69]. Con Phoebé descubre el amor, se da cuenta de que, para él, el amor y el placer son incompatibles. Comprende que «l'amour venait de Dieu» y «la seule idée du plaisir l'écoeurait», «il était devenu un autre homme»[70]. Roger (en *L'Autre*) y Elisabeth (en *L'Ennemi*) hacen la misma experiencia y separan el amor del placer. «Ce n'est pas le plaisir qui m'attache a lui, le plaisir ne compte plus, l'amour anéantit le plaisir comme un brasier fait d'une feuille morte»,[71] explica Elisabeth.

El personaje greeniano asimila el placer al instinto y desconfía de él ya que sabe que es una fuerza ciega que roba la voluntad del hombre y le puede llevar al crimen o al suicidio. Joseph no ama a Moïra, la desea y la mata. Sometido a la violencia del instinto, el personaje de Green pierde su libertad, se entrega al mal. No hay en su obra un solo ejemplo de sexualidad sin miedo, sin culpabilidad. La transgresión no es nunca fuente de placer, no existe ninguna voluptuosidad al transgredir la ley moral. El personaje, víctima de la fatalidad que le aparta de sus creencias religiosas, ve en el poder del instinto algo maléfico. No puede existir para él ninguna simultaneidad entre el erotismo y la religión. A veces esta fatalidad inseparable de la condición humana se acepta como una «cruz»: «La joie de vivre n'est pas dans la chair pour un chrétien, elle est dans l'amour de Jésus-Christ. C'est vrai, mais la chair crucifie, et il faut que nous soyons crucifiés.»[71] Si el placer aparta al personaje de Dios y lo hunde en una angustiosa soledad, el amor «que viene de Dios» no es incompatible con la religión. Elisabeth cree que puede amar a Dios y a Pierre, y la nodriza le dice: «Dieu ne nous a donné qu'un seul coeur pour l'aimer et aimer les hommes.»[72] Wilfred se esfuerza por silenciar su deseo y ver en Phoebé a una hermana, a una amante espiritual. No escucha a Max, el tentador, que acaba por matarlo en un acceso de locura, implorando su perdón.

Como se desprende de los ejemplos que acabamos de analizar, el conflicto entre religión e instinto que ha vivido realmente el autor, que tiene sus orígenes en su educación y que permanece en su inconsciente, se encarna en un personaje principal, en función del cual se ordena la novela o la obra de teatro. La gran diferencia entre la autobiografía y la ficción está, precisamente, en la creación de este personaje principal en el cual el autor proyec-

ta sus inquietudes. El personaje, al contrario del autor, va hasta el final, se cumple su destino. La novela (y de forma mucho más esquemática la obra de teatro) se convierte en la auténtica representación de una experiencia humana. Esta experiencia humana es individual. Justifica, por ello, perfectamente el relieve de la figura del protagonista, que se destaca sobre los demás personajes, testigos o impulsores del drama. El mundo real o el mundo invisible se muestran a través de la conciencia del protagonista, con su punto de vista. La sociedad, con sus leyes y sus costumbres, no interviene casi en el desarrollo de la narración. Sirve de tela de fondo al drama personal, íntimo, vivido por el héroe. Que la acción se sitúe en provincias, en París o en Virginia, el drama interior es el mismo, la misma lucha entre el cuerpo y el alma desgarra al personaje greeniano, que se debate entre los dos poderes.

Hemos hablado antes de la aparente libertad del personaje. En efecto, al contrario de Mauriac, que muchas veces «salva» a sus personajes, Green no se pronuncia sobre su posible salvación. Joseph, después de haber matado a Moïra va a la consumación de su destino: «Joseph poursuivit son chemin. Au bout de la rue un homme vint vers lui.»[73] Así acaba la novela. Wilfred muere perdonando a su asesino, Karin parece aceptar la muerte, pero Green no dice nada más. El novelista guarda cierto distanciamiento entre él y sus criaturas. Nacidas de su más íntima y vital preocupación, estas novelas tienen vida propia, autónoma. Green muestra, no demuestra nada. Sus personajes son unos «voyageurs sur la terre», que buscan su luz cargados de las inquietudes del autor. No hay ninguna intención apologética en la obra de Green. Si sus libros son religiosos en su esencia, no se trata nunca de «romans catholiques, cela me ferait horreur»[74], subraya el autor.

Green ha encontrado en la ficción y particularmente en la novela una manera de equilibrio. «La novela, dice D. H. Lawrence, puede ayudarnos más que ninguna otra cosa a vivir.»[75] Transmitiendo a sus personajes su «effroi d'être au monde», sus contracciones y su anhelo de lo absoluto, Green crea un mundo novelesco muy particular. Vertida en una forma clásica, escrita con un lenguaje sobrio y claro, que contrasta con el oscuro fondo que la alimenta, esta obra queda como el testimonio de un

conflicto entre dos poderes antagónicos.

Green que tantas dificultades ha tenido para aceptar su condición humana, que hubiera deseado «qu'il n'y eût pas de désirs charnels» reconoce: «Et pourtant c'est cela qui fait qu'on agit, qu'on fait des enfants, qu'on fait des livres.»[76]

Su obra reposa sobre este conflicto. Green, gran artista, convierte en materia artística sus obsesiones, en literatura sus preocupaciones.

«Los hombres escriben ficciones porque están encarnados, porque son imperfectos. Un Dios no escribe novelas», escribe Ernesto Sábato[77].

¿Quién mejor que Julien Green puede ilustrar esta frase?

NOTAS:

[1] En la obra de Green, el fuego representa a la vez el amor divino, la pasión y la purificación, así como las llamas del infierno, «brasier allumé par l'absence de Dieu».

[2] La escalera, imagen obsesiva, lugar de angustia.

[3] *Journal,* agosto de 1972.

[4] Remitimos al estudio de J.P.J. PIRIOU: *Sexualité, religion et art chez Julien Green.* Nizet, París, 1976.
Julien Green es un autor que interesa a los psicoanalistas. Mélanie Klein hizo un análisis de *Si j'étais vous*, pero Green desconfía del psicoanálisis: «Cette curiosité de soi me paraît vaine et inutile. Le point de vue chrétien est tout autre. Il faut s'interesser à Dieu et s'oublier soi-même, explica en *Julien Green en liberté,* diálogos con Marcel Jullian (Atelier Marcel Jullian, 1980). Para Green la obra del escritor sustituye al psicoanálisis: «Le moi mystérieux qui me dicte mes livres a besoin d'ombre. On ne démonte pas impunément le mécanisme de l'inspiration...» «Il me semble qu'un romancier doit conserver le sens du mystère devant ses personnages...» (In La «Pléiade» obras completas, apéndices, tomo III).

[5] *Journal. Ce qui reste de jour.*

[6] La obra consta de quince novelas: tres obras de teatro, cuatro tomos autobiográficos, once tomos de «Journal», más planfletos, ensayos, artículos, discursos, etc. En la colección «La Pléiade» (NRF), obra completa, cinco tomos.

[7] En *Moïra* (Pléiade, o.c., tomo III, p. 74) Joseph dice: «La grande affaire de ma vie, c'est la religion»

[8] *L'Autre,* 1971. Pléiade, o.c., tomo III.

[9] En *Partir avant le jour,* p. 20.

[10] *Le Mauvais lieu,* Plon, 1977. (Cit. p. 67, p. 73.)

[11] «J'ai déjà dit ailleurs que la fin suprême de l'erotisme était l'assassinat pur et simple». *Journal,* VIII, p. 502.

[12] *Léviathan,* (Pléiade, o.c., tomo I).

[13] *Les clefs de la mort,* (Pléiade, o.c., tomo I), p. 572.

[14] «Personne ne devait me toucher. C'était une loi que je m'etais faite...» (in *Partir avant le jour,* p. 119).

[15] O.c., La pléiade, tomo I, préface.

[16] *Si j'étais vous,* Pléiade, tomo II.

[17] «Parce qu'elle craignait pour son fils. Elle avait peur... il y avait déjà eu un drame dans la famille causé par le péché de la chair, un drame épouvantable qui s'est terminé par une mort... (ma mère)... m'a indiqué la chemin qui mène à l'enfer. Ça ne diminuait en rien l'attrait du péché, l'attrait presque irresistible du péché.» (*Julien Green en liberté*, op. cit.)

[18] *Chaque homme dans sa nuit;* (Pléiade, tom III). El título es un hemistiquio del verso de Victor Hugo: «Chaque homme dans sa nuit s'en va vers sa lumière.» («Les Contemplations».)

[19] In *Journal,* VIII, p. 261.

[20] Después de la lectura del *Decamerón* comenta Green: «Le mal qu'il me fit est à peu près incalculable. La plaisir de la chair présenté comme la chose la plus désirable au monde trouva en moi un écho soudain qui couvrit la voix de la religion», (in *Partir avant le jour*).

[21] *Adrienne Mesurat* (1926), (La Pléiade, o.c. tomo I).

22 Añade: «Pour moi la sexualité est ce qui a tout gâté. Avant la sexualité, il y avait un accord parfait entre Dieu et l'enfant. Puis le cauchemar a fait son apparition.» (Pléiade, o.c., tomo III.)
23 Pléiade, tomo III, o.c.
24 *Le Visionnaire,* (Pléiade, o.c., tomo I).
25 *Julien Green en Liberté,* op. cit.
26 In *L'homme et le sacré,* p. 43 (Gallimard, Idées).
27 La expresión es de Gide que invitaba a Green a «faire une embardée du côté du démon».
28 *Varouna,* (Pléiade, tomo II).
29 *Le malfaiteur,* (Pléiade, tomo III).
30 *Journal,* julio, 1972.
31 *Le Mauvais Lieu,* op. cit.
32 MICHEL TOURNIER: *Le vol du vampire,* (Mercure de France).
33 ANDRÉ GIDE: Romans, (Pléiade, p. 1.452).
34 *Minuit,* tomo II.
35 *L'ennemi,* tomo III.
36 *Léviathan,* (Pléiade, tomo I, p. 813).
37 Karin: «Le monde autour de moi s'évanouissait comme un mauvais rêve, je respirais dans un autre monde où n'existait que l'amour, et ce monde était le vrai.» *L'Autre,* op. cit. p. 924.
38 *Le voyageur sur la terre,* (Pléiade, tomo I).
39 Es de notar que algunas obras, como *L'Ennemi, Sud, L'Autre* se desarrollan en vísperas de un acontecimiento histórico violento (La Revolución Francesa, la guerra de Secesión, la guerra de 1939-45). Un peligro inminente obliga a los protagonistas a actuar «à visage découvert».
40 p. 1.097.
41 p. 1.136.
42 p. 1.140.
43 Subrayemos que hablando de Dios, Pierre dice: «L'Autre» en *L'Ennemi.*
44 p. 980.
45 p. 986.
46 p. 1.145.
47 Bernanos (in *Sous le soleil de Satan*).
48 p. 131 (*Moïra,* «La Pléiade», tomo III).
49 p. 106.
50 p. 86.
51 p. 157.
52 p. 24. Se emplean las mismas palabras «force aveugle» para definir el instinto sexual; la pelea es la transposición de un recuerdo personal del autor, (ver «Autobiografía»).
53 *Sud* («Pléiade», o.c., tomo III).
54 p. 162.
55 «Vêtue de rouge comme la prostituée de l'Apocalypse», p. 115.
56 p. 122.
57 p. 170.
58 p. 148.
59 p. 26.

[60] Tal vez lo entienda al final cuando rechaza la ayuda de Praileau con una frase ambigua: «Ce n'était pas possible», p. 193.

[61] Se trata otra vez de transposición de recuerdos personales, (ver «Autobiografía»).

[62] *Chaque homme dans sa nuit,* p. 523-524.

[63] p. 420.

[64] p. 447.

[65] p. 633.

[66] p. 673.

[67] p. 566-567.

[68] p. 570.

[69] p. 537.

[70] p. 570.

[71] *Journal,* diciembre de 1967.

[72] *L'Ennemi,* p. 1.144.

[73] *Moïra,* p. 193.

[74] *Journal,* V.

[75] D. H. LAWRENCE *Morality and the Novel.* Cit. por Jacques Sauvage en *Introducción al estudio de la novela,* Editorial Laia, 1982.

[76] *Journal,* V.

[77] *El escritor y sus fantasmas,* Seix-Barral, Barcelona, 1963, pág. 212.

OBSERVACIONES SOBRE LA TEMÁTICA HUGOLIANA. *NOTRE-DAME DE PARIS* COMO NOVELA ALEGÓRICA

Julián MUELA EZQUERRA

Victor Hugo voulait, avec Notre-Dame de Paris, *ouvrir la voie de ce qu'il appelait le* roman dramatique, *mais l'étude approfondie de certains aspects de ce roman (le jeu des espaces romanesques, la construction archétypique de l'intrigue, la force des ambiguités et des paradoxes textuelles) tend à montrer que* Notre-Dame de Paris *dépasse largement la thèse du* roman dramatique, *et pénètre très nettement dans le champ du* roman allégorique.

Examinar de nuevo una novela como *Notre-Dame de Paris*, que parece dormir el sueño de los justos, tras un sinfín de versiones y readaptaciones incluso cinematográficas, en general poco afortunadas, no deja de suponer una píldora difícil de endulzar. Quasimodo, el jorobado de Nuestra Señora, ya no asusta hoy ni a los niños, pese a que hace años pasara a engrosar, con su figura contrahecha, el panteón de los «héroes» de museo de cera inglés. Qué tiempos, qué costumbres.

Sin embargo, esta novela de Victor Hugo figura como una de esas obras situadas en momentos cruciales de la historia literaria francesa, y ello por diversas razones. Las circunstancias materiales, personales, histórico-sociales y propiamente literarias que rodearon su gestación y publicación no pierden, por conocidas, su verdadera dimensión. Hugo planeó *Notre-Dame* hacia 1828, al firmar con su editor Gosselin un contrato por tres obras: las *Orientales, Le Dernier jour d'un condamné* y *Notre-Dame de Paris*. Esta última debía aparecer en 1829, bajo formato de dos volúmenes in-8.°. Sin embargo, el trabajo en las otras dos obras obligó a Hugo a dejarla en su estado de esbozo y, ya en 1829, *Hernani* y la conocida batalla romántica dieron con *Notre-Dame* en el cajón. Parecía, pues, que esta novela estuvie-

ra destinada al olvido, pero Gosselin vino a rescatarla de forma interesada. Irritado por no haber obtenido el original de *Hernani,* el editor recordó entonces al joven, pero padre de familia Hugo, su contrato por tres obras. Mal que bien, el escritor pudo dar largas hasta septiembre de 1830, fecha que Gosselin aceptó como último plazo[1]. En cierta forma, la ambientación medieval también rodeó el modo de producción material de *Notre-Dame de Paris,* compuesta «por encargo», como no pocos textos de la baja Edad Media francesa. El autor, según cuenta el *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*[2], la tomó como una prisión, y algo de ello se refleja sin duda en la obra, pero la evolución de los acontecimientos de la época le haría cambiar de opinión.

A esa situación «forzada» que define la gestación material de *Notre-Dame,* es preciso unir el momento delicado que Hugo atraviesa personalmente. Su matrimonio con Adèle se resquebraja y Sainte-Beuve pasa de amigo del autor a amante de su mujer, tras una serie de situaciones confusas y voluntariamente ambiguas por parte del falso amigo. Según cuentan los biógrafos de Hugo, la envidia de Sainte-Beuve no debió de actuar como una de sus menores motivaciones[3]. Tal anécdota sirve para reflexionar sobre la fama que Hugo ostenta ya como patriarca de los —entonces— nuevos románticos. La tertulia de su piso en Jean-Goujon, el escándalo teatral de *Hernani,* el prefacio de *Cromwell,* han supuesto otros tantos escalones para su ascensión literaria. Además, en plena revolución, nace la que será su última hija, Adèle, lo que le impedirá seguir más de cerca los acontecimientos de Julio, aunque no desinteresarse totalmente de ellos.

Las fechas de las Tres Gloriosas marca en todos los ámbitos, como se ve, el entorno de *Notre-Dame de Paris.* Los hechos de Julio significaron una profunda inflexión en el espíritu de los jóvenes de la época, Victor Hugo entre ellos. La nueva revolución llega como algo esperado y liberador, casi como la realización de algo inconsciente pero presente en el transcurso de la Historia. En un primer momento, Julio es para los espíritus nuevos la confirmación de sus ideas sobre el *pueblo* (la burguesía, en realidad) y su papel en la transformación de la sociedad. Habrá mucho tiempo para el desengaño, pero el propio Hugo sentía en esos días que hacer política era como respirar[4]. Desde el punto de vista literario, la novela histórica se confrontaba de

golpe con el presente, y el largo despertar del hombre a la libertad parecía ya real[5]. Quizá por ello, Hugo siente renacer su interés y concluye su novela, a la que añadirá nuevos capítulos más tarde y por razones muy concretas. Así, Victor Hugo se desmarca de la *novela histórica* al uso, para proponer, según su propia declaración, una *novela dramática*. No cabe olvidar que el novelista es también hombre de teatro, y que sus objetivos artísticos, por esta época, se oponen al clasicismo y a la pureza de los géneros. En cierto modo, Hugo intenta acoplar las conclusiones de su *Cromwell* a la novela y es probable que de este híbrido el autor esperase ver más cercano el advenimiento del que parece género obsesivo de los románticos: la epopeya moderna.

Esta complejidad, unida a la que toda la crítica ya ha detectado en la producción poética y prosística de Victor Hugo, el gran explorador de la noche según Albert Béguin[6], modela *Notre-Dame de Paris* con tonos de riqueza todavía ignorada. No sólo esta novela consagró el éxito literario de su autor (la editorial presumió de ocho ediciones en poco más de un año, lo que parece hoy exagerado), y permitió a Thibaudet elogiarla como «une des créations de la prose française»[7], sino que en ella se intuyen ya los grandes ejes de la temática hugoliana y se detectan no pocos movimientos compositivos que la configuran como una novela plenamente moderna, en la encrucijada no sólo de dos mundos, sino también de su propia definición como género literario.

El juego de espacios novelescos

Entendido el término «espacio» en su sentido más tradicional —lugares y ámbitos por los que atraviesa el desarrollo de la trama novelesca—, la lectura de *Notre-Dame de Paris* es muy imperfecta si no se acepta el papel protagonista de los dos elementos del título: la catedral y la ciudad. La íntima relación entre ambas ya ha sido, por lo demás, subrayada por los estudiosos. La catedral es un emblema de la ciudad, casi un microcosmos reflejo de su organización y funcionamiento. París se mira en *Notre-Dame*. Muchos capítulos de los once libros que componen el texto definitivo van justamente dedicados a partes de la una o de la otra: «La grand'salle» (I, 1), «La place de la Grève» (II, 2), «Le trou aux rats» (VI, 2), «Les cloches» (VII, 3)..., o bien,

como sucede con los dos capítulos del libro III («Notre-Dame» y «Paris à vol d'oiseau», añadido éste en marzo de 1831, meses después de completar el original para Gosselin), repiten el título descaradamente. Todo esto es muestra suficiente para indicar la relevancia de ambos espacios, mucho más que un simple escenario donde los personajes se mueven sin condiciones. Muy al contrario, la catedral y la ciudad imponen normas de conducta, dirigen los espíritus y ordenan las mentes, y el lector de la época debía percibir con mucha nitidez que los seres de ficción actúan de modo diferente según donde se encuentran. El amor, la cólera, el ingenio, se inscriben en lugares concretos, y es muy difícil, cuando no imposible, observar cambios de funcionamiento en este sentido. Notre-Dame y París ejercen un fuerte determinismo sobre sus habitantes.

La catedral y la ciudad no se configuran, sin embargo, como espacios estables ni fijos en su apariencia. Como las personas, los lugares de la novela cambian, y de sus cambios surge no pocas veces la tragedia. Estas metamorfosis van de la mano del tiempo: el día y la noche ejercen sobre Victor Hugo una fascinación inconsciente que se transmite a la novela[8]. El edificio semeja de día un concierto de armonía universal. Las campanas, metonimia diurna del edificio, permiten al autor-narrador una exhortación de tintes líricos: «...et dites si vous connaissez au monde quelque chose de plus riche, de plus joyeux, de plus doré, de plus éblouissant que ce tumulte de cloches et de sonneries; que cette fournaise de musique; que ces dix mille voix d'airain chantant à la fois dans des flûtes de pierre hautes de trois cents pieds»; (III, 2, p. 192). Esas campanas y esa imagen musical se metamorfosea por la noche en algo más viscoso; Notre-Dame es un elefante gigantesco, y sus columnas, otras tantas patas enormes y pesadas[9]. Un monstruo que, durante el asalto de los truhanes, inyecta de rojo los ojos de sus vidrieras y vomita plomo fundido para ahuyentarlos: «Il y avait des guivres qui avaient l'air de rire, des gargouilles qu'on croyait entendre japper, des salamandres qui soufflaient dans le feu, des tarasques qui éternueaient dans la fumée.» (X, 4, p. 532.) La mejor definición de la Notre-Dame nocturna queda en boca de uno de esos truhanes, Mathias Hungadi Spicali: «Une vieille église fée!»

Durante el día, las luces de la catedral protegen a sus habi-

tantes, en especial a la Esmeralda, salvada por el jorobado de la ejecución por brujería que le había sido decretada. Sin embargo, en las tinieblas de la noche, la gitana perderá esa protección, será arrancada de la catedral e iniciará el camino de su perdición: Gringoire y el archidiácono Frollo, temiendo que el asalto a la catedral dé resultado, sacan a la Esmeralda de su celda protectora y de este modo la condenan. La catedral, que actúa así como un seno materno protector durante el día, pierde tal virtud en las tinieblas, cuando cualquier agente externo puede deshacer tal bastión. En realidad, no es Notre-Dame el único espacio que, en la novela, adopta esa doble y ambigua simbología. Hay varios lugares a lo largo de la acción que reflejan una obsesión del autor: el falso *caparazón,* el *refugio*[10] que siendo seguro en apariencia, puede acarrear el desastre para su morador. En el libro VII, Phoebus de Châteaupers, caballero idolatrado por la Esmeralda, se cita con ella en una habitación de una oscura casa de citas parisina. Sin saberlo, su apasionada entrevista, en la que Esmeralda casi se entrega a Phoebus saltando por encima de su pudor, está siendo observada por el celoso Claude Frollo, enamorado también de la gitanilla. Cuando Phoebus abraza a la Esmeralda, Frollo se desliza desde su escondite en el techo de la habitación y apuñala al sorprendido galán por la espalda. En el libro VIII, la Esmeralda, prisionera en los sótanos del Palais de Justice, aterrorizada pero a salvo de las insidias del archidiácono Frollo, termina por recibir la visita de éste, que la intenga obligar, so pretexto de devolverla a la libertad, a amarle. La escena termina con un escabroso incidente de pelea. En el libro siguiente, una escena similar tiene lugar cuando la Esmeralda, salvada por Quasimodo y encerrada en la celda de una de las torres de la catedral, recibe otra visita nocturna de Frollo. Esta vez, las cosas van más lejos: enloquecido por su pasión, Frollo intenta consumar una violación sobre la Esmeralda. La intervención, en el último momento, de Quasimodo, alertado por un silbato que su sordera le permite oír, salva a la gitana del deshonor. Por fin, en el libro XI, la reclusa en el «Trou aux rats», la Sachette, descubre que la Esmeralda es su hija y, en un último intento por evitarle el patíbulo, la acoge en su propia y lógreba celda. Será en vano, pues por medio de una estratagema, los guardias conocerán el ardid de la vieja reclusa y, en una escena de gran fuerza

plástica, destrozarán el «trou aux rats» para extraer de allí a la joven gitana.

En todos estos casos, la estructura del episodio es similar y la secuencia como se desarrolla puede esquematizarse del siguiente modo:

1. Existencia de un espacio:
   - cerrado
   - oscuro o en penumbra
   - reducido
   - protector
2. Un ser humano —femenino— se introduce en ese espacio, de forma voluntaria o involuntaria. Aquí las razones divergen:
   - corre peligro/es castigada
   - se siente sola y enamorada
3. Otro ser humano —masculino— penetra en ese espacio y turba el aislamiento. En este caso, la causa es constante:
   - Frollo penetra para vengar su amor no correspondido.
   - los guardias destrozan el «Trou aux Rats» para cumplir la «venganza» del rey Luis XI, que ha decretado la muerte de la Esmeralda.
4. La mujer es arrancada del espacio que ocupaba (salvo en el episodio del Libro XIII).

La interpretación de esta secuencia constante, que puede definirse como el *refugio destruido,* se presta a infinitas variantes. Para Baudouin, que analiza algunos elementos próximos a los que aquí se subrayan, la conclusión sería clara: como muchos poemas de Hugo demuestran, a la luz del psicoanálisis, la obsesión de Hugo por la ambigüedad de la madre (terrible/protectora), conduce a una serie de complejos (de entre los que Baudouin siempre destaca el del nacimiento) que convergen en el rechazo inconsciente del padre real y en la búsqueda del padre ideal, esto es, en la necesidad de cambiar el orden de cosas establecido.

Sin embargo, otras interpretaciones son posibles. Analizando *Le Rouge et le Noir,* Geneviéve Mouillaud[11] descubre una secuencia muy parecida a la que se acaba de rastrear en *Notre-Dame de Paris.* En efecto, la llamada «scène rouge» de la novela de Stendhal, en que Julien Sorel efectúa dos disparos sobre

Mme. de Rênal, mientras ésta reza en la iglesia de Verrières, tiene cinco precedentes en el propio texto: 1) la primera entrada de Julien en la iglesia de Verrières, 2) el encuentro con Mme. de Rênal en la catedral de Besançon, 3) el baile en la mansión del duque de Retz, donde Mathilde reflexiona sobre la muerte, 4) la escena de la conspiración de M. de la Mole y sus camaradas, y 5) la escena misma del intento de asesinato de Louise de Rênal. El estudio de estas cinco secuencias similares lleva a Mouillaud al siguiente esquema:

1. Iglesia oscura, con tintes rojizos.
2. Presencia de un tabú, en este caso religioso (misa, Corpus, etc.).
3. Una mujer en actitud de recogimiento y rezo.
4. Presencia de un hombre (Julien) que intenta un crimen.
5. El crimen está motivado por un amor desgraciado.
6. El criminal es ajusticiado, alusiva (SQ 1, 2) o efectivamente (SQ 5).

La simple lectura comparada dará una idea de la semejanza de las secuencias stendhalianas con las de la novela de Victor Hugo. Sin embargo, la explicación de Mouillaud es diferente, aunque se relaciona también con el pasado infantil de Stendhal: se trata de la recuperación de un complejo de Edipo, por el cual Julien-hijo interrumpe la relación sexual entre padre y madre, para sustituirse por aquél como nuevo padre-Dios (el episodio sucede en una iglesia). Como nuevo Dios, el hijo da amor y muerte en un solo gesto a la madre (figurada por Louise de Rênal).

Ambas interpretaciones coinciden en algún punto, pero llevan a una valoración distinta, y es posible que su insistente relación con el pasado personal del autor sea, nuevamente, un muro que impide ver más allá, sobre todo en *Notre-Dame de Paris*. Hay que insistir en lo específico del espacio donde sucede la acción, por lo que éste supone. Para Mouillaud, el hecho de que el lugar sea una iglesia introduce directamente la presencia intuitiva de un tabú. Para Baudouin, la iglesia-nocturna, araña velluda, remite directamente a la madre terrible y a la fatalidad[12]. Este tabú de la madre debe, sin embargo, estar motivado por algo, y es posible presumir que ese algo se encuentre en zonas más profundas que las del inconsciente personal.

Los elementos constantes de ambas secuencias, la de *Le Rouge et le Noir* y la de *Notre-Dame de Paris* son los siguientes:

1. El lugar-tabú, al que en principio no se debe entrar (iglesia, catedral, celda, habitación de la casa de citas). El tabú tiene en todos los casos connotaciones sexuales (amor de Julien, celos de Frollo).
2. La mujer en actitud de recogimiento (Louise de Rênal reza; la Esmeralda está acostada en el camastro de la celda, la Sachette inmóvil en el «Trou aux Rats»).
3. La «violación» del lugar por un hombre (Julien que entra con una pistola; Frollo que descarga su puñal sobre Phoebus, o los guardias que destrozan el «Trou aux Rats»).
4. La muerte del «violador» (Julien es decapitado; Frollo es arrojado por Quasimodo desde las torres de Notre-Dame).

Hay que resaltar, pues, la relación tabú > violación > castigo y de este modo puede surgir no una interpretación psicoanalítica, sino una interpretación simbólica o, mejor aún, *alegórica,* del episodio. La coincidencia de este tipo de escenas en dos novelas tan diferentes como *Le Rouge et le Noir* y *Notre-Dame de Paris,* que por otra parte fueron publicadas casi al mismo tiempo, permiten pensar que se trata de algo más que un complejo personal. Como se ha de ver a través del análisis de otros elementos de la novela, Hugo transmite con estas secuencias un mensaje coherente, de tipo social y populista.

Otros espacios de *Notre-Dame de Paris* transmiten mensajes cuyos componentes imaginarios parecen más explicables. Los lugares oscuros no se agotan con la enumeración que se acaba de examinar. Hay dos, todavía, que poseen un sentido relevante en el desarrollo de la novela. Ambos forman parte de ese París ambiguo, diurno y nocturno. Se trata del Sena y de la fosa de Montfaucon, utilizada como cementerio de maleantes en el París hugoliano, y es curioso comprobar que ambos aparecen hacia el final de la acción. En el Libro XI, «Le petit soulier» contiene una secuencia de la trama bastante densa donde, para empezar, Claude Frollo, Pierre Gringoire y la Esmeralda huyen, poco antes del alba, del asalto de los truhanes a la catedral, los cuales pretenden precisamente rescatar a la gitana. El malentendido es, en efecto, muy trágico, porque de esta huida errónea, que en

realidad está tramada por el vengativo archidiácono, se derivará la captura y muerte de la heroína.

Los tres personajes (y Djali, la cabra de la Esmeralda) atraviesan pues el Sena en una frágil barca, lo que no deja de provocar más de un sobresalto al poeta Gringoire, poco aficionado a las artes acuáticas. La barca llega al fin a la orilla derecha del Sena, pero es allí donde Gringoire, cuando la Esmeralda y Frollo han saltado a tierra, les abandona y sigue su viaje con la cabra. Este viaje es mucho más que un paseo fluvial. Su situación en la trama lo convierte en una *travesía peligrosa,* en pleno gusto medieval, en un viaje infernal y dantesco. La alusión a Dante no es por cierto gratuita, pues ya varias veces el lector ha tomado contacto con la *Divina Comedia* como referente de la tragedia que se va a vivir[13]. La esmeralda y Frollo acaban de realizar la travesía de un Sena-Estigia, en la barca de Caronte. El propio personaje de Esmeralda lo intuye y lo transmite al lector; es un momento cumbre a partir del cual el retorno es imposible: «En cet instant, elle sentit vaguement que la destinée est une force irrésistible. Elle n'avait plus de ressort, elle se laissa entraîner, courant tandis qu'il marchait. Le quai en cet endroit allait en montant. Il lui semblait cependant qu'elle descendait une pente.» (XI, 1, p. 590.) Una vez más, el espacio físico define al personaje: el Sena toma la forma del destino de la Esmeralda, es decir, de la fatalidad que va a conducirla a la horca. Frollo se ha convertido para ella en Caronte.

Pero hay otro viaje a la muerte en *Notre-Dame,* aunque sólo es intuido, cuando, un instante antes de cerrar el libro, el lector asiste a la descripción, con regusto de *roman-noir,* de la «cave de Montfaucon», cuya función se ha explicado más arriba. Allí, dos años después de la historia que cuenta el libro, unos funcionarios se dirigen a buscar el cadáver de Olivier le Daim, colgado dos días antes. Junto a ese personaje encuentran dos esqueletos abrazados, uno de mujer y el otro de un hombre deforme, con la columna vertebral desviada. Quasimodo ha podido unirse a la gitana más allá de la muerte, y esa unión es la más fuerte de todas. Cuando se intenta separar los esqueletos, se transforman en polvo y la novela acaba con esa imagen de la eternidad imposible de apresar. El pobre jorobado vence al fin a la fatalidad, a costa de su vida, y su viaje a la muerte es el único que encuentra

su objetivo. Montfaucon es, pues, el espacio vengador de Quasimodi, así como la catedral, que en el libro IV era definida por el narrador como «l'oeuf, le nid, la maison, la patrie, l'univers» (p. 204), se convierte al final en la madre terrible que, a pesar de ser defendida por él, provoca la muerte de su amada Esmeralda.

Si estos dos espacios de noche y de muerte simbolizan el destino de los personajes de Quasimodo y la Esmeralda, Claude Frollo y el propio Louis XI caen también presa de la fascinación del microcosmos que habitan. Como casi siempre en Hugo, estos lugares emblemáticos son oscuros o apenas iluminados. La penumbra ejerce su poder sobre la personalidad[14]. Frollo se identifica con la pequeña habitación-estudio de una de las torres de la catedral, iluminada por un hornillo donde cuece el archidiácono sus experimentos cabalísticos. El propio narrador no puede describirla con mejores tintas que las de Rembrandt: «Le lecteur n'est pas sans avoir admiré l'oeuvre admirable de Rembrandt, ce Shakespeare de la peinture. Parmi tant de merveilleuses gravures, il y a en particulier une eau-forte qui représente, à ce qu'on suppose, le docteur Faust, et qu'il est impossible de contempler sans éblouissement. C'est une sombre cellule. Au milieu est une table chargée d'objets hideux, têtes de mort, sphères, alambics, compas, parchemins hiéroglyphiques. Le docteur est devant cette table, vêtu de sa grosse houppelande et coiffé jusqu'aux sourcils de son bonnet fourré. On ne le voit qu'à micorps. Il est à demi levé de son inmense fauteuil, ses poings crispés s'appuient sur la table, et il considère avec curiosité et terreur un grand cercle lumineux, formé de lettres magiques, qui brille sur le mur du fond comme le spectre solaire dans la chambre noire. Ce soleil cabalistique semble trembler à l'oeil et remplit la blafarde cellule de son rayonnement mysterieux. C'est horrible et c'est beau.» (VII, 4, pp. 343-344.)[15] La identificación es inmediata: Frollo es el mismo Fausto embelesado ante el sol cabalístico, pero lo es por muchas más razones que la de su similitud con el grabado del pintor flamenco. La habitación donde el archidiácono sigue sus estudios es, en efecto, como su cabeza: «C'était, en effet, une assez confuse mêlée de toutes les philosophies, de toures les rêveries, de toutes les sagesses humaines.» (VII, 4, p. 345.) A lo largo de la novela, Frollo entra y sale muchas veces de esa habitación, donde tiene la visión alegórica

de la mosca atrapada en la tela de araña, y donde lleva a cabo su reflexión, fundamental, sobre la piedra y el libro como dos modos de comunicación sucesivos y distintos. La celda de estudio es él mismo, lo define y condiciona. Frollo es sin duda el personaje más romántico de toda *Notre-Dame de Paris:* apasionado e impaciente, ha pasado su vida en una búsqueda constante de la verdad y de lo absoluto. La Ciencia, su primer aliado, le ha resultado insuficiente y su inclinación progresiva por el ocultismo tampoco le ha revelado el secreto que ansía conocer. Pero el destino de Frollo, su *'ananké'* o fatalidad, está ligada a la limitación de la materia y nunca conseguirá ese absoluto. Frollo pretende vivir el *instante* único del saber y la verdad[16], pero sus esfuerzos le conducirán a la muerte infructuosa. Por eso, la habitación y el grabado de Fausto son para Frollo la alegoría de su propia *impotencia.*

Del mismo modo, ese «retrait où dit ses heures Monsieur Louis de France» (X, 5), es un símbolo de impotencia. La conexión enigmática que existe entre el rey y Frollo confirma este aspecto. En el libro V, el archidiácono recibe la visita de Luis XI, que no se da a conocer bajo su larga capa, y se hace llamar «Compère Tourangeau». El rey desea ser instruido en alquimia, medicina y ciencias ocultas por el experto Frollo, ya que sufre una enfermedad contra la que los médicos poco han podido hasta la fecha. Para ambos estudiosos, el saber se seguirá escurriendo entre sus dedos y la habitación donde el rey lee su libro de horas y trata de arreglar los asuntos de sus arcas y del reino cumplirá idéntica función que la celda de estudio del clérigo de Notre-Dame. Los dos espacios identifican el destino fatal de sus moradores: ambos están condenados a morir insatisfechos, si bien la muerte del enfermo Luis XI quedará diferida tras el final de la novela.

París se comprende, pues, como una suma de *espacios* diferentes en su configuración y valor, pero todos ellos *significativos.* París no es una ciudad, es un cuerpo con diferentes órganos que transmiten órdenes y mensajes, y su corazón es la catedral. Hugo no puede evitar este tratamiento «biológico» de la capital en el siglo XV[17], que queda organizada en una jerarquía ternaria:

1. La «cité», con un edificio-núcleo: Notre-Dame. El narra-

dor la ve como una *madre* y como una *nave*, tomando esta imagen de Sauval: «La cité s'offrait donc aux yeux avec sa poupe au levant et sa proue au couchant.» (III, 2, p. 172.) La nave se dirige, pues, hacia poniente, y esta visión no es casual. La «cité» es, como los protagonistas de la novela, un corazón (¡o una madre!) herido de muerte, que se desliza a su ocaso.

2. La «ville», en la orilla derecha, con otro edificio núcleo: el palacio real del Louvre. Es una de las dos *hijas* de esa madre-isla-nave. Comparte con la orilla izquierda un aspecto similar, en este caso el de una *aglomeración* de palacios y de formas puntiagudas, una especie de «inmense pâté, ce que les Romains appellent *insula*, de maisons bourgeoises, flanqué à droite et à gauche de deux blocs de palais couronnés l'un par le Louvre, l'autre par les Tournelles, bordé au nord d'une longue ceinture d'abbayes et d'enclos cultivés, le tout amalgamé et fondu au regard»; (III, 2, p. 184). Ese Louvre es una hidra, cuyas torres constituyen otras tantas cabezas: «Cette hydre de tours, gardienne géante de Paris... terminait D'une manière surprenante la configuration de la Ville au couchant.» (III, 2, p. 184.) La «Ville» es también, como se ve, un espectáculo de atardecer, de caída, de final.
3. La «Université», en la orilla izquierda; su edificio núcleo es, claro está, la Sorbona. Su paisaje coincide con el de la «Ville» en su semejanza con un *bloque:* «D'un bout à l'autre c'était un tout homogène et compact. (...) Le capricieux ravin des rues ne coupait pas ce pâté de maisons en tranches trop disproportionnées.» (III, 2, p. 173-174.) La Universidad parece otro «pâté», pero destaca, a los ojos de Hugo-narrador, la armonía y proporción (dentro de la irregularidad) de las calles.

No hace falta ocultarlo más, por lo tanto. París no era una ciudad en el siglo XV. Victor Hugo la contempla como un *cuerpo,* perfectamente construido, con su personalidad individual. La isla y Notre-Dame son el corazón amenazado de muerte. La ciudad-Louvre forma la cabeza, una cabeza de hidra, peligrosa e imprevisible. La Universidad, sus calles, forman las extremidades, el centro del movimiento y la actividad, las partes bajas, vi-

talistas e irracionales (como su personaje prototípico, Jehan Frollo, el estudiante casi goliárdico hermano de Claude Frollo)[18]. Ese cuerpo poseía un carácter y un sentido: «C'était une ville homogène, une chronique de pierre.» Ahora, ese carácter se ha perdido, según el narrador: «Le Paris actuel n'a donc aucune physionomie générale. C'est une collection d'échantillons de plusieurs siècles, et les plus beaux ont disparu.» (III, 2, p. 184-186.) El espacio es, pues, algo vivo, un organismo con su sentido propio, con su lenguaje propio. Hugo va desvelando ese lenguaje a través de la muerte lenta y progresiva de ese espacio, como lo hace a través de la muerte lenta, fatal y programada, de los personajes que mueren con él. Ese lenguaje perece, pero para renacer en el del libro.

Modelos y arquetipos de la novela

Notre-Dame de Paris se proyecta, desde su prólogo, como una *novela-misterio*. Una palabra, grabada en la piedra de uno de los muros de la catedral, obsesiona al narrador, que la había observado en uno de sus paseos por el edificio: *'Ananké'* o *fatalidad*. Esta palabra es tan importante que Hugo cierra el prólogo con una frase lapidaria: «C'est sur ce mot qu'on a fait ce livre.» (p. 30.) Es claro que el autor no ha compuesto la novela sólo para explicar una palabra, o para glosarla, luego la frase citada debe tener otro sentido suplementario. La fatalidad parece una piedra angular, alrededor de la cual se construyen las otras palabras de la novela y los misterios que suscitan. La fatalidad es también el centro de un universo denso en modelos literarios y extra-literarios, en arquetipos que, de forma voluntaria o involuntaria, sirven a Hugo de apoyo para concluir el juego de velar/desvelar el sentido de su *'ananké'*. De hecho, no pocos estudiosos han definido esta novela como un «roman à idées»[19].

El lector, al terminar su actividad, sabrá que esa palabra-clave, no ha sido escrita por una mano desconocida, como anuncia el prólogo. Los caracteres góticos usados para grabar el vocablo griego en la piedra fueron escritos por Claude Frollo, el archidiácono perverso de la catedral. Esa palabra sería para él una justificación o un acto de liberación interior, pero para el lector de 1830 es mucho más, porque le descubre una trayectoria histórica diferente, en la que el pasado y el presente se funden e

identifican. El año de 1482 ve sus cifras cambiadas y se transforma en 1830. El viejo edificio y la vieja ciudad toman un aspecto más actual y su mensaje medieval se hace moderno[20]. Hugo apoya esa pervivencia con un tratamiento novelesco complejo, fundado también en la permanencia de una serie de modelos literarios intemporales.

Sin duda, el más productivo de todos ellos es el del conflicto entre la *bella* y la *bestia,* que guarda íntima relación con la dualidad espíritu/materia, cuidadosamente analizada por el estudio de Baudouin para nuestro autor[21]. *Notre Dame de Paris* abunda en valoraciones de este tipo, como puede demostrar un breve rastreo. Explicado de modo general, el conflicto surge siempre a causa de una situación paradójica: lo que es bello queda ligado a una materia tosca, mientras que la materia perfeccionada esconde un alma superficial o, incluso, inexistente. La realización más clara de este esquema a lo largo del texto aparece en la contraposición del jorobado Quasimodo y del caballero Phoebus de Châteaupers. Hugo no dejó ni siquiera un cabo desatado, y dotó a cada personaje de una calificación externa de tipo onomástico: el nombre de ambos define su aspecto externo. El campanero es *quasi-modo,* apenas una forma, esto es, apenas un ser humano en su apariencia. Desde el día de su nacimiento, el jorobado estaba fatalmente destinado a ese nombre. Cuando Frollo vuelve de misa el día de la fiesta de Quasimodo, se encuentra en la puerta de la iglesia con un paquete que contiene un niño monstruoso. Como sacerdote, su primer pensamiento es bautizarlo: «Il baptisa son enfant adoptif, et le nomma *Quasimodo,* soit qu'il voulût marquer par là le jour où il l'avait trouvé, soit qu'il voulût caractériser par ce nom à quel point la pauvre petite créature était incomplète et à peine ébauchée. En effet, Quasimodo, borgne, bossu, cagneux, n'était guère qu'un *à peu près.*» (IV, 2, p. 203.)

Por el contrario, Phoebus de Châteaupers lleva en su nombre al sol, al astro de la claridad y al dios de la belleza juntos. Hugo podría haberlo llamado Narciso, pues ese es su arquetipo: el de la belleza externa sin corazón. La primera visión que de él tiene la Esmeralda corrobora esta idea: «elle appuya ses deux mains sur les deux épaules du jeune homme, et le regarda fixement quelques secondes, comme ravie de sa bonne mine...» (II,

4, p. 117). Esa primera impresión es tratada por el narrador de modo mucho más irónico aún, cuando la gitana y el capitán de arqueros se entrevistan en la solitaria habitación de la casa junto al Sena. La Esmeralda se confiesa enamorada de un sueño un poco superficial: «C'était de vous que je rêvais avant de vous connaître, mon Phoebus. Mon rêve avait une belle livrée comme vous, une grande mine, une épée.» (VII, 8, p. 381.) Phoebus es poco más que eso, y en la conversación con su prometida, Fleur-de-Lys, demuestra escasos recursos: «Phoebus, dont l'imagination n'était que fort médiocrement créatrice, commença à ne savoir plus comment se tirer de sa prouesse.» (VIII, 6, p. 435.)

Pero el conflicto arquetípico entre la bella y la bestia recibe otras formas que la de la simple oposición en torno a la belleza física. Si Quasimodo parece horrible, en el fondo su alma es más humana que la de los demás personajes, mientras que Phoebus no ofrece otra imagen que la del interés monetario, el gusto por las mujeres y la intención de hacer fortuna por el matrimonio. En el capítulo más claro a este respecto, «Grès et cristal» (IX, 4), Quasimodo ofrece a la Esmeralda dos vasijas con flores, una de barro y otra de cristal. La de barro, tosca y fea, ha retenido la humedad y conservado las flores en buen estado; la de cristal, seca, ha dejado marchitar las suyas. El símbolo demuestra la inteligencia del jorobado, que presenta una elección a la gitana, pero la Esmeralda aprieta contra su pecho las flores secas del jarrón de cristal. La reflexión viene dada por la melodía que Quasimodo entona entonces: «Ce qui n'est pas beau a tort d'être; / La beauté n'aime que la beauté, / Avril tourne le dos à janvier.» (IX, 4, p. 484.) La propia Esmeralda, enfrentada a Frollo en el libro XI, le espeta con toda claridad esta verdad. «Je te dis que je suis à mon Phoebus, que c'est Phoebus que j'aime, que c'est Phoebus qui est beau! Toi, prêtre, tu es vieux! tu es laid! Va-t-en!» (XI, 1, p. 596.)

Se aclara un poco más, de esta forma, la fatalidad de la obra. La belleza que la Esmeralda concibe está ligada a la *materia,* al aspecto físico, y no al corazón y al *espíritu.* Por ello Frollo se condena y por ello muere la inocente gitana: la belleza material arrastra a la perdición[22].

Un análisis parecido resulta de la oposición que se establece entre Frollo y Quasimodo, aunque esta vez la relación es más

compleja. Frollo, como se ha visto, es el «padre» adoptivo del jorobado y mantiene con én un doble parentesco: padre y amo. En apariencia, Frollo es pues un personaje benéfico, capaz de salvar de la muerte a un recién nacido deforme, mientras que Quasimodo provoca el miedo en toda la población de París. Esas apariencias, pues, configuran a Frollo como un ser noble y generoso, es decir, bello. Por el contrario, el campanero es, otra vez, la bestia. La paradoja la hace estallar Hugo cuando escarba un poco más en los caracteres: Frollo, la apariencia bella, es por dentro un tormento de instintos y de bajezas; Quasimodo es por el contrario bueno y generoso. Cada uno de estos dos personajes se asemeja a un *Jano bifronte:* son al mismo tiempo bella y bestia, pero con atributos invertidos. Ambos llevan en su seno los rasgos de Jekyll y Hyde: Frollo parece Jekyll (bueno y humanitario) pero es Hyde (cruel y sanguinario), mientras que Quasimodo parece Hyde pero es Jekyll. Esa contraposición es otra de las fatalidades de *Notre-Dame de Paris,* y descubre otro de sus rasgos más característicos: las *ambivalencias* y los *dobles sentidos,* de los que se habla más adelante y que tan queridos son por Hugo. Uno de los temas centrales de la novela es, pues, el del conflicto interior de unos seres (Frollo y Quasimodo) cuyo problema es conciliar su ser y su parecer, conciliar su espíritu y su materia. Frollo no consigue el amor de la Esmeralda a causa de su vejez, y Quasimodo por su deformidad, pero es que Frollo además se rebela contra ese amor que destroza sus anteriores ideales de pureza y sabiduría absolutas, y que hace emerger en él el lado-Hyde, oculto y pasional, que debería ser domesticado. El tratamiento de este tema, por parte de Hugo, es plenamente romántico, pues identifica poco a poco a Frollo con Satán, como ángel caido y condenado por la fatalidad[23], a pesar de sí mismo: «Il songea à cette malheureuse fille qui l'avait perdu et qu'il avait perdue. Il promena un oeil hagard sur la double voie tortueuse que la fatalité avait fait suivre à leurs deux destinées, jusqu'au point d'intersection où elle les avait impitoyablement brisées l'une contre l'autre. Il pensa à la folie des voeux éternels, à la vanité de la chasteté, de la science, de la religion, de la vertu, à l'inutilité de Dieu. (...) Il sentait éclater en lui-même un rire de Satan.» (IX, 1, p. 452.)

Se trata, pues, de una lucha de contrarios irreconciliables, y

en este universo todos están condenados a morir. La propia Esmeralda, exenta en apariencia de cualidades negativas, no escapa al esquema conflictivo que Hugo diseña con carácter general. La Esmeralda es también bella y bestia a un tiempo. Su apariencia física marca su ambigüedad desde el primer retrato que brinda el narrador al lector: «Si cette jeune fille était un être humain, ou une fée, ou un ange, c'est ce que Gringoire, tout philosophe sceptique, tout poète ironique qu'il était, ne put décider dans le premier moment, tant il fut fasciné par cette éblouissante vision. Elle n'était pas grande, mais elle le semblait, tant sa fine taille s'élançait hardiment. Elle était brune, mais on devinait que le jour sa peau devait avoir ce beau reflet doré des andalouses et des romaines.» (II, 3, p. 103.) La estructura de la descripción («elle était... mais...») subraya la ambigüedad de ese *ángel/diablo,* cuyo pasado vendrá a confirmar. La Esmeralda será, en realidad, hija de una prostituta de Reims y no una gitana nativa del sub-mundo de la «Cour des Miracles». Su aspecto la relaciona, por tanto, con el mundo del mal, pero su origen la relaciona con el mundo del bien (por esencia, los no «egyptiens»)[24]. La Esmeralda es un hada hechicera, y así la miran los habitantes de París, pero también un ángel de bondad que socorre a Gringoire cuando los truhanes quieren colgarlo por haber penetrado en su sub-mundo (II, 6) y al campanero cuando es castigado a los azotes (VI, 4). La Esmeralda responde así al doble arquetipo, plenamente medieval, de *Eva-María,* la mujer peligrosa y salvadora a la vez, que ayuda a Gringoire y Quasimodo pero provoca la perdición de Frollo. Así pues, la Esmeralda oscila entre dos espacios: el reino del día, París y la sociedad oficial, de donde en realidad procede por nacimiento (y por lo tanto, por su natural), y el reino de la noche, el sub-mundo de la «Cour des Miracles», donde ha sido educada y donde habita. Esa doble condición la arrastra a su fatalidad: inocencia provocadora, bondad peligrosa en torno a la cual se genera su propia tragedia y la de los demás personajes. La Esmeralda no es un ser de este mundo y por eso su muerte es también ambivalente: queda colgada de la horca, entre el cielo y la tierra. Su muerte es una muerte ascensional, del mismo modo que la de Frollo-Fausto-Satán es una muerte claramente demoníaca y descendente: empujado por Quasimodo desde la torre de Notre-Dame, se estrella contra el suelo tras una

larga y detallada descripción de la *caída* por parte del narrador (XI, 2)[25].

El marco arquetípico de la *bella* y la *bestia* aproxima, en *Notre-Dame de Paris,* a todos los personajes principales, conformando una constante en su caracterización. El mensaje siempre pone en conflicto una apariencia contradictoria con su realidad profunda, una doble configuración imposible de conciliar. En su nivel más significativo, esta dualidad manifiesta en Hugo un intento de superación de la visión maniquea del mundo: el bien y el mal andan mezclados en el universo y es difícil que la bondad se separe de la maldad. Todo está fatalmente unido en una especie de *caos* al que el hombre no puede hurtarse. La materia siempre es tentadora y engañosa; la única posibilidad de vencer es apostar por el espíritu, como en el fondo hace Quasimodo muriendo por la Esmeralda ya muerta, y por la Pureza, camino del que se aparta Frollo. Por eso mismo, también, los términos griegos que designan fatalidad e impureza son cercanos (VII, 4, p. 351). Esa elección es ardua, porque un solo pensamiento puede apartar al ser humano de su camino, como Frollo acierta a elucidar: «... Il suffit donc, continua le prêtre, d'une seule misérable pensée pour rendre un homme faible et fou!» (VII, 4, p. 348.)

De este modo, el marco arquetípico toma un relieve singular en la novela. La *bella* y la *bestia* adquieren un sentido universal y un mensaje actualizado para el lector del siglo XIX. La novela de tesis que se ve en *Notre-Dame de Paris* puede ser aceptada como un alegato en favor de un *pueblo* mitificado que debe encontrar su camino en la Historia. Dostoievski veía en esta novela algo parecido cuando identificaba a Quasimodo con el pueblo de París, porque intuía sin duda que ese conflicto entre la apariencia bella pero criminal y la apariencia bestial pero humanitaria poseían un trasfondo social: el del cambio de un orden por otro, el de la afirmación de un nuevo papel de las por entonces conocidas como «classes dangereuses»[26]. En todo caso, parece muy claro que Hugo se inclina en favor del cambio de un orden fundamentado en la *materia* por otro basado en el *espíritu,* cambio en el que, por cierto, no está ausente la alegoría del propio *libro.*

En el Libro V, antes de que se desencadene la tragedia, cuan-

do Frollo discute con el enigmático visitante «Compère Tourangeau» (es decir, el rey) cuestiones de hermetismo en su celda de estudio, pronuncia en determinado momento las palabras que dan título al capítulo: «Ceci tuera cela», y más adelante las especifica: «Le livre tuera l'édifice.» (V, 1, pp. 235 y 236.) Estas palabras enigmáticas parecen suficientemente importantes al narrador como para extenderse en un largo paréntesis sobre su explicación. El primer sentido que Hugo les encuentra es un sentido revolucionario, en la mente del archidiácono: «C'était le cri du prophète qui entend déjà bruire et fourmiller l'humanité émancipée, qui voit dans l'avenir l'intelligence saper la foi, l'opinion détrôner la croyance, le monde secouer Rome. (...) Cela voulait dire: La presse tuera l'église.» (V, 2, p. 237.) Se trata, pues, del análisis de un hombre del siglo XIX sobre el cambio brusco que produce en el siglo XV la expansión de la imprenta. Hugo ve levantarse con ella otra forma de saber que llamará la «pensée humaine», opuesta al «récipient théocratique», pero no se conforma con esta interpretación simple: «C'était pressentiment que la pensée humaine en changeant de forme allait changer de mode d'expression, que l'idée capitale de chaque génération ne s'ecrirait plus avec la même matière et de la même façon, que le livre de pierre, si solide et si durable, allait faire place au livre de papier, plus solide et plus durable encore. Sous ce rapport, la vague formule de l'archidiacre avait un second sens; elle signifiait qu'un art allait détrôner un autre art. Elle voulait dire: L'imprimerie tuera l'architecture.» (V, 2, p. 238.)

El hecho es, en efecto, revolucionario: «L'invention de l'imprimerie est le plus grand événement de l'histoire. C'est la révolution mère» (p. 246). Aparece así la palabra revolución, pero no en su sentido político-social, sino en el más amplio, cultural. Con el cambio del *libro de piedra* por el *libro de papel,* lo que se metamorfosea es la humanidad entera, y aparece una nueva. Dicho de otro modo, a la Notre-Dame de piedra, le sucede la *Notre-Dame* de papel, y el mensaje del edificio es recogido, desarrollado y explicado por la escritura. La novela de Hugo se convierte, pues, en la transmisora del mensaje de la humanidad, y ese mensaje parece el de la búsqueda de la libertad y la inteligencia. Por propia voluntad, el novelista se transforma en arquitecto del nuevo mensaje, del *evangelio* moderno. Por esta razón

Victor Hugo rehusó el calificarlo de *novela histórica* para su obra, porque *Notre-Dame de Paris* es un mensaje para el futuro, y por eso adoptó el de *novela dramática:* la valoración que Hugo da a su «catedral de papel» es angustiosamente contemporánea. Hugo pretende colaborar en la construcción de la nueva obra de la humanidad, tarea de cíclopes: «Le grand poème, le grand édifice, le grand oeuvre de l'humanité ne se bâtira plus, il s'imprimera» (p. 252).

El *libro* se arroga, de este modo, un papel primordial y se justifica a sí mismo como continuación y superación de un mensaje anterior, el de piedra. El escritor es una especie de *Prometeo* que transmite por el libro el saber divino que la arquitectura guardaba celosamente. Hugo escribe *Notre-Dame de Paris* para arrancar ese secreto a la catedral. El símbolo de París, el corazón de la ciudad, son otras tantas figuras simbólicas de interiorización de ese saber oculto, que el novelista se obsesiona con desvelar. Una nueva luz permite así comprender el prólogo: desvelar el sentido de *'ananké'* es desvelar el secreto de la piedra y dominar el destino de los hombres.

Ambivalencias, dobles sentidos y cajas chinas

La ambigüedad que antes se detectaba a propósito del conflicto entre apariencia exterior y realidad interior de los personajes centrales de la novela de Hugo se extiende a otros aspectos y detalles de la misma, formando casi un diseño de su estructura global. Buena parte de los movimientos internos de *Notre-Dame de Paris* están dirigidos por un juego de *dobles sentidos* y de *paradojas,* entre las cuales no es la menor la que domina la posición del propio narrador, que duda entre la omnisciencia y la distancia irónica frente a los hechos. La voz que cuenta la novela se desdobla, en efecto, entre la de un *cronista* externo, que no osa interpretar ni profundizar en los pensamientos del personaje, y la del narrador interno, que sabe de las reacciones más íntimas de aquellos. Frollo, pensativo ante sus lúgubres descubrimientos, es mirado con precaución: «Il paraît qu'il resta longtemps dans cette attitude, ne pensant plus, abîmé et passif sous la main du démon.» (IX, 1, p. 461.) Por el contrario, el alma de la Esmeralda le resulta transparente: «La vie de Phoebus,

c'était tout. Après la série de secousses fatales qui avaient tout fait écrouler en elle, elle n'avait retrouvé debout dans son âme qu'une chose, qu'un sentiment, son amour pour le capitaine.» (IX, 4, p. 473.) Incluso el propio Frollo puede resultar disecado por la mirada penetrante de este «otro» narrador: «Il ne regrettait pas, il ne se repentait pas; tout ce qu'il avait fait, il était prêt à le faire encore...» (IX, 1, p. 454), en un discurso a medio camino entre la omnisciencia y la introspección del propio personaje. Este narrador que duda, pues, entre la distancia y el acercamiento, construye una serie de visiones complicadas, que se alternan y entrecruzan, de modo que los personajes toman y pierden consistencia a cada paso. Frollo, en especial, parece a veces una marioneta del narrador; otras, en cambio, alcanza una entidad opaca, casi indescifrable. El narrador entra y sale del relato en cualquier momento, y puede ofrecer al lector un apunte jocoso sobre el propio rey Luis XI —«Ce roi bon bourgeois aimait mieux la Bastille avec une chambrette et une couchette. Et puis la Bastille était plus forte que le Louvre», (X, 5, p. 541)— o una larga digresión sobre la historia de la catedral o de París —*cf.*, por ejemplo, los dos capítulos del Libro III—. Hugo desdobla pues su texto entre un autor-narrador y un narrador interno, creando una doble y aun a veces múltiple focalización que dota de una entidad compleja a esta figura, como si se embutiera dentro de sí misma.

La *paradoja* de este narrador de *Notre-Dame* se aprecia, en otros niveles, desde el comienzo del relato. La primera escena a la que asiste el lector es la de un amanecer del 6 de enero de 1482, con revuelo de campanas de la catedral para el anuncio de la festividad de Reyes y de la *fiesta de los locos*. El libro comienza su historia en pleno invierno, y es curioso resaltar esta ambivalencia de la presentación de un mundo que se despierta en pleno invierno, la estación del sueño. Ese amanecer de enero presagia ya, de algún modo, una intriga trágica, en que vida y muerte andan de la mano[27]. La vida del libro comienza en la estación donde la vida de la naturaleza está en suspenso. Ese paréntesis invernal se rompe con la celebración de la *fiesta de los locos,* nueva fórmula que redunda en el tema de la inversión del orden habitual, y de un «misterio», que en realidad es una *moralidad, Le bon jugement de Madame la Vierge Marie.* Así, Pa-

rís se lanza a la euforia de modo anacrónico, dividida entre las emociones del drama religioso y de la fiesta popular, con elección de «pape des Fous» incluida. Todo el Libro I abunda en esa presentación paradójica: la precisión cronológica del 6 de enero de 1482 se irá haciendo imprecisa a lo largo de la novela (hasta el Libro VI no sabremos que han transcurrido tan sólo veinticuatro horas desde el comienzo del relato), la *moralidad* cuya representación debe celebrarse no comienza, y los personajes que son esperados para asistir a dicha representación tampoco aparecen. Hugo insiste en una serie de circunstancias que provocan la sensación de un principio abortado, de algo que empieza y no empieza. Es cierto que consigue con eso una visión muy realista y un panorama muy verosímil del pueblo de París, pero en un nivel más profundo el autor va organizando con ello una verdadera isotopía de la *ambivalencia* y la *paradoja,* que no abandona ya en toda la trama.

La *Fête des Fous,* que inaugura el Libro I, con elección de papa y plantación de *mayo*[28], marca otra ambigüedad futura del texto. Celebrada en la Gran Sala del Palacio de Justicia parisino (en la famosa «Table de Marbre») anuncia otro tema secundario de la novela: la ironía sobre la justicia. Mucho más adelante, cuando Quasimodo es juzgado por el intento de rapto de la Esmeralda, en el capítulo titulado «Coup d'oeil impartial sur l'ancienne magistrature» (VI, 1), el lector se encuentra con otra escena digna de *Fête des Fous:* el juez, tan sordo como el pobre Quasimodo, formula al jorobado preguntas que producen respuestas sin sentido. El resultado es una verdadera *cause grasse*[29] de valor cómico, donde se muestra la *justicia injusta:* el juez Florian, que no oye cuando se le informa de que Quasimodo es sordo, pero no quiere reconocer su propio defecto, exclama con aire docto: «Ah! ah! c'est différent. Je ne savais pas cela. Une heure de pilori de plus, en ce cas.» (VI, 1, p. 267.)

Uno de los dobles sentidos más productivos en *Notre-Dame* está indirectamente relacionado con esta descripción del *ius iniustum.* La ciudad de París no es una sola, como se ha venido viendo, y conviven dentro de ella varios espacios distintos. El día y la noche separan de hecho el París oficial del París «extraoficial», representado por la Corte de los Milagros. El mundo del hampa es, en el fondo, una sociedad inversa a la diurna. En

apariencia, el París diurno es el reino del orden y la justicia, y todo está perfectamente jerarquizado, mientras que la «Cour des Miracles» aparece como el caos y la desorganización, reino de la individualidad. Sin embargo, desde el paseo nocturno de Gringoire, que concluye en ese sub-mundo, el lector percibe un anacronismo: así como el París oficial no funciona (el misterio no se representa, los invitados no llegan, la justicia se ejerce por incapaces...), el París nocturno mantiene una ley muy rígida, fundada sobre principios idénticos en negativo a los que deberían prevalecer en el mundo ordinario. Al «orden» diurno, la Corte de los Milagros opone su «orden» nocturno: cualquier entrada en ese sub-mundo supone un viaje a otras coordenadas, y Gringoire está a punto de ser colgado por haber penetrado allí sin conocerlas, hasta que la llegada de la Esmeralda y su voluntad de desposarlo le libren de un destino poco halagüeño. El submundo se defiende de esta manera del París oficial, como anuncia el «roi des Thunes», el mendigo Clopin Trouillefou: «Chose toute simple, messieurs les honnêtes bourgeois! Comme vous traitez les nôtres chez vous, nous traitons les vôtres chez nous. La loi que vous faites aux truands, les truands vous la font. C'est votre faute si elle est méchante.» (II, 6, p. 132.) La injusticia de la justicia desvela otro alegato hugoliano por medio de esta paradoja: un mundo positivo que funciona de modo negativo, y un sub-mundo negativo que se defiende con idéntica ley. Hugo no deja de la mano este tema, al que dedica un vehemente alegato en «La place de Grève» (II, 3), a propósito de la pena de muerte.

Notre-Dame de Paris ofrece a Victor Hugo un campo amplio para este tipo de intrusiones sociales, que parecen destinadas en el fondo a la presentación de un universo paradójico y ambivalente, donde los acontecimientos y las personas se mueven en un conflicto permanente entre dos fuerzas. Pero la imbricación que se acaba de describir de un París oficial con un sub-París de hampones y mendigos desvía la atención del lector hacia otro elemento que complica la organización estructural de este universo desdoblado o multiplicado. Una ciudad contiene otra «ciudad» (la Corte de los Milagros), de la misma forma que la catedral y su sentido quieren estar contenidos en el libro, y de la misma forma que, también, los personajes contienen su propia réplica negativa dentro de sí mismos. La *caja china* es un proce-

dimiento compositivo que Hugo no descuida en toda la novela y sucumbe directamente a su fascinación en el Libro I, en el comienzo mismo del relato, cuando el pueblo de París se concentra ante la «Table de Marbre» del Palacio de Justicia para asistir al misterio de Pierre Gringoire. Sobre el escenario deambulan los cuatro personajes del drama: «Clergé», «Noblesse», «Labour» y «Marchandise». Enfrente, en otro estrado preparado al efecto, se espera la aparición de los invitados flamencos del cardenal Charles de Bourbon, al frente de los cuales figura el burgués comerciante Jacques de Coppenole. El pueblo duda, en el patio, sobre dónde debe mirar, pues en realidad asiste a un espectáculo dentro de otro espectáculo. La obra teatral es una reproducción de la que en la realidad se está produciendo, y esta *moralité* de la realidad está, a su vez, contenida en la propia vida cotidiana. Se construye así una escena en perspectiva, donde un espejo refleja otro espejo *ad infinitum:*

PARIS (Clases sociales: clero, nobles...)
PALACIO JUSTICIA (Cardenal, Coppenole...)
TABLE DE MARBRE (Moralité de «Clergé», «Noblesse», «Marchandise», «Labour».

Para no dejar lugar a dudas, el narrador no se resiste a comentar esta multiplicación teatral al lector: «Après tout, à l'estrade comme à la table de marbre, c'était toujours le même spectable: le conflit de Labour et de Clergé, de Noblesse et de Marchandise. Et beaucoup de gens aimaient mieux les voir tout bonnement, vivant, respirant, agissant, se coudoyant, en chair et en os, dans cette ambassade flamande, dans cette cour épiscopale, sous la robe du cardinal, sous la veste de Coppenole, que fardés, attifés, parlant en vers, et pour ainsi dire empaillés sous les tuniques jaunes et blanches dont les avait affublés Gringoire.» (I, 4, p. 78.)

Esta *caja china* sirve a Hugo para encajar, unas dentro de otras, las múltiples ambivalencias, juegos de sentido y paradojas de la obra, y para crear un universo textual complejo donde, como en la propia catedral, cuyas naves se encajan dentro del conjunto eclesial, los capítulos quedan engarzados para constiuir ese *edificio de papel* que guarda el mensaje de los siglos para revelarlo como *evangelio* de la era moderna. La realidad de la nove-

la se hace así opaca y profunda y su mensaje social, populista y contemporáneo, abarca y engloba sus distintos niveles. Por eso mismo, no es casual el modo como Hugo concluye el segundo capítulo del Libro I. Los invitados no llegan y la «moralité» ha dado comienzo a causa de la impaciencia del pueblo: «Tout à coup, au beau milieu d'une querelle entre Mademoiselle Marchandise et Madame Noblesse, au moment où maître Labour prononçait ce vers mirifique:

Onc ne vis dans le bois bête plus triomphante;

la porte de l'estrade réservée, qui était restée jusque-là si mal à propos fermée, s'ouvrit plus mal à propos encore; et la voix retentissante de l'huissier annonça brusquement: *Son éminence monseigneur le cardinal de Bourbon.*» (I, 2, p. 64.)

Conclusiones

En *Notre-Dame de Paris,* pasado y presente llegan a confundirse, no sólo porque el narrador se deslice dentro y fuera del transcurso del relato para ofrecer digresiones alegatorias contra la pena de muerte o la demolición de edificios históricos, sino porque los múltiples mensajes de la obra son proyectados como plenamente vigentes en 1831. Hugo guarda, tras todo ese juego perspectivístico y ambivalente, sus posiciones en torno a una serie de cuestiones candentes que, en el fondo, no son sólo de interés contemporáneo, sino universal. Sus valores siguen siendo generales más allá de su época, y ello confiere a *Notre-Dame* su pervivencia, más allá de la anécdota amorosa o del aprovechamiento terrorífico de sus personajes. 1482 se transforma, como ya se ha dicho, en 1831, y Hugo insiste varias veces a través de la novela en la necesidad de comprender que el hombre no es otra cosa que su propio pasado, y que destruirlo o modificarlo significa destruirse él mismo. En una línea muy evolucionista, Hugo busca la integración del pasado en el presente, es decir, su *herencia* viva y productiva[30]. El objetivo de la libertad humana sólo se consigue, para él, por ese camino.

Vista de ese modo, Notre-Dame sí es una *novela dramática,* como postulaba el escritor, en cuanto aproxima el género novelesco a la obsesión constante de los románticos: la epopeya mo-

derna. Esta epopeya sólo puede obtenerse por la fusión de todos los géneros, y de ahí la amalgama de escenas plenamente dramáticas, trágicas y cómicas, tanto como líricas, dentro del conjunto de *Notre-Dame de Paris*. Pero es probable que, más allá de sus caracteres dramáticos, Hugo alcance otra dimensión novelesca. La productividad de sus modelos arquetípicos, que insisten en la oposición de un mundo articulado en torno a la dualidad *bella/bestia,* y la importancia que toma el espacio, el edificio y, más en concreto, la propia catedral y la ciudad que dan título a la obra, que se verán sustituidos por el *libro* como nuevo mensaje, apuntan en la dirección de la *alegoría* moderna, más que en el de la fusión de novela y drama como fórmula neo-épica.

Si ese punto de vista es aceptable, *Notre-Dame de Paris* contiene dentro de sí la alegoría de la destrucción de lo irregular (la catedral, París del XV, Quasimodo...) pero grandioso y bello, por lo regular pero falto de belleza (el nuevo París, el Renacimiento...), porque lo regular se identifica con la materia y lo irregular con el espíritu (así como Quasimodo es deforme y bello por su riqueza interior, mientras que Phoebus es la belleza material vacía de toda profundidad). Hugo se mantiene, de este modo, coherente con sus reflexiones de *Cromwell.* El arte, como el hombre modernos, deben ser la expresión de lo que no tiene reglas, porque lo irregular es lo bello y lo espiritual, y porque tras todo ello se encuentra la libertad.

NOTAS:

[1] Si bien es cierto que el prólogo lleva la fecha de *«Février 1831»*, y aunque la obra fue concluida por Victor Hugo de forma completa en marzo de ese año. *Cf.* la nota en la ed. de *Notre-Dame de Paris,* preparada por Louis CHEVALIER y S. de SACY, París, Gallimard, 1974 («Folio», n.º 549), p. 30. Las referencias del texto remiten, en adelante, a esta misma edición.

[2] *Cf.* BARRERE, Jean-Bertrand: *Hugo, l'homme et l'oeuvre.* París, Hatier, 1952, p. 61.

[3] Así opina, p. ej., GUILLEMIN, Henri: *Victor Hugo par lui-même.* París, Le Seuil, 1951.

[4] La frase es de una carta a Lamartine. *Cf.* BARRERE, *op, cit.,* p. 61.

[5] *Cf.* LUKACS, Georges: *Le roman historique.* Trad. fr. de R. SAILLEY, préface de Cl. —E. MAGNY. París, Payot, 1972, p. 10.

[6] *Cf.* BEGUIN, Albert: *L'Ame romantique et le rêve.* París, José Corti, 1939, p. 375.

[7] Citado por BARRERE, *op. cit.,* p. 65.

[8] *Vid.* RICHARD, Jean-Pierre: *Etudes sur le romantisme.* Trad. esp. *El Romanticismo en Francia.* Barcelona, Barral, 1975, p. 217.

[9] *Cf. ed. cit.,* p. 461: «Alors il lui sembla que l'église aussi s'ébranlait, remuait, s'animait, vivait, que chaque grosse colonne devenait une patte énorme qui battait le sol de sa large spatule de pierre, et que la gigantesque cathédrale n'était plus qu'une sorte d'éléphant prodigieux qui soufflait et marchait avec ses piliers pour pieds, ses deux tours pour trompes et l'inmense drap noir pour caparaçon.»

[10] *Vid.* el análisis de BAUDOUIN, Charles: *Psychanalyse de Victor Hugo.* Préf. de P. ALBOUY. París, A. Colin, 1972, pp. 182-185.

[11] *Cf.* MOUILLAUD, Geneviève: *Le Rouge et le Noir de Stendhal. Le roman possible.* París, Larousse, 1973, pp. 151-156 y 193-201.

[12] *Cf.* BAUDOUIN, *op. cit.,* pp. 157-181.

[13] *Cf.* a este respecto LANGE, Maurice: «Victor Hugo et les sources de La vision de Dante», in *Revue d'Histoire Littéraire de la France,* 25, 1918, pp. 532-561, y especialmente SICCARDO, Francesco: «Dante e Victor Hugo», in *Revue de Littérature comparée,* 39, 1965, pp. 427-433.

[14] *Cf.* RICHARD, *op. cit.,* pp. 216-217.

[15] El recurso es plenamente hugoliano; *vid.* BEGUIN, *op. cit.,* p. 375: «il pensait par images et ne pouvait penser autrement, de même qu'il ne faisait pas de différence entre l'immensité des cieux et le monde de sa vie intérieure.»

[16] La importancia de ese sentimiento está bien descrita en MILNER, Max: *Littérature française.* 12. *Le Romantisme. I. 1820-1843.* París, Arthaud, 1973, pp. 126-127.

[17] En parte, ello es debido a las fuentes utilizadas por Hugo, fundamentalmente SAUVAL: *Historie et recherches des antiquités de la ville de Paris* (1724), DU BREUL: *Théâtre des Antiquités de Paris* (1612) y MATHIEU: *Histoire de Louis XI roi de France* (1610), además de las crónicas de PHILIPPE DE COMMYNES y de JEHAN DE ROYE. *Cf.* HUGUET, Edmond: «Quelques sources de *Notre-Dame de Paris*», in *RHLF,* 8, 1901, pp. 48-79, 425-455 y 622-649, y «Notes sur les sources de *Notre-Dame de Paris*», in *RHLF,* 10, 1903, pp. 287-289.

[18] La organización ternaria es frecuente en este autor; *vid.* BARRERE, *op. cit.,* p. 65, que la relaciona con *Marion de Lorme,* y RICHARD, *op. cit.,* pp. 239-240.

19 *Cf.* BARRERE, *op. cit.*, p. 64.

20 En el prólogo a *Les Travailleurs de la Mer,* Hugo denuncia tres «anankés» en la historia del hombre: la de los dogmas, la de las leyes y la de las cosas. *Notre-Dame,* según él mismo, denuncia la primera de esas fatalidades. *Cit.* por BAUDOUIN, *op. cit.*, p. 167.

21 *Ibidem,* pp. 267-268.

22 *Cf.* RICHARD, *op. cit.*, p. 240, a propósito de su análisis de lo *mixto.*

23 A este propósito, sigue siendo muy útil el libro de MILNER, Max: *Le Diable dans la littérature française, de Cazotte à Baudelaire* (1772-1861). 2 vols. París, José Corti, 1960, pp. 344-375.

24 *Vid.* BAUDOUIN, *op. cit.*, p. 184, los «egyptiens» habitan el «gouffre».

25 *Cf.* GABAUDAN, Paulette: *El Romanticismo en Francia. 1800-1850.* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1979, p. 156.

26 Me refiero al ya clásico ensayo de CHEVALIER, L.: *Classes laborieuses et classes dangereuses.* París, Librairie Générale Française, 1978.

27 De hecho, todos los personajes mueren al final de la novela, en primavera-verano. En la estación de despertar a la vida se produce la muerte, invirtiendo el proceso del comienzo de la novela.

28 Otro anacronismo, pues las plantaciones de *mayos* son festejos primaverales y no invernales. *Cf.* CARO BAROJA, Julio: *La estación de amor. Fiestas populares de Mayo a San Juan.* Madrid, Taurus, 1979, pp. 29-44.

29 La *cause grasse* era un juicio jocoso que los estudiantes y aprendices de las *Basoches* o cofradías celebraban en sus fiestas patronales en la época. *Cf.* FABRE, Adolphe: *Les clercs du Palais. Recherches historiques sur les Bazoches des Parlements et les Sociétés dramatiques des Bazochiens et des Enfants-sans-Souci.* Lyon, N. Scheuring, 1875 (2.ª ed.), p. 162 y FOURNET, Víctor: *Les spectacles populaires et les artistes des rues.* París, Dentu, 1863, p. 85.

30 *Cf.* LUKACS, *op. cit.*, pp. 83-84, y WARD, Patricia A.: *The Medievalism of Victor Hugo.* Pennsylvania, Pennsylvania University Press, 1975, pp. 48-49.

LA AMBICIÓN DE JULIEN Y SUS LÍMITES EN «LE ROUGE ET LE NOIR»

José ORTIZ DOMINGO

Nous essayons de démontrer comment Julien Sorel fait de l'amour une arme de combat. Ses conquêtes amoureuses le feront grimper dans l'échelon social, mais en agissant de la sorte il détruit une famille, une caste..., les bases de la société.

Si tomamos como postulado que Julien Sorel es el prototipo de héroe ambicioso que pretende alcanzar sus fines cueste lo que cueste, indiferente a los medios de ascensión pero siempre obsesionado por el objetivo que se ha marcado, podemos examinar cuáles son las profesiones que podría proyectar para lograrlo en la Francia de la Restauración.

La elección parece indiscutible, «*Le Rouge*» o «*Le Noir*», el ejército o la iglesia. Para un joven plebeyo parecen a primera vista las mejores y más prestigiosas ocupaciones que le procurarán una ascensión social que desea: llegar a ser soldado o sacerdote son los medios más seguros para abandonar su clase. Si además, este período post-napoleónico está todavía arrullado por las hazañas del gran Ejército, «le Rouge» promete numerosos momentos de gloria para la imaginación de nuestro ambicioso joven. «Le Noir» deja entrever un poderío que aun a pesar de tratarse de otro orden, puesto que se ejerce sobre las conciencias, no es menor.

Si la ambición del postulado es razonable ante estas dos ocupaciones, en esta época, le procuran efectivamente una promoción innegable teniendo en cuenta que sus orígenes sociales le permiten escalar nada más que los primeros peldaños de la jerarquía. Resulta convincente su deseo de llevar el uniforme de teniente de los húsares o vestirse con los hábitos de gran vicario. En esto intervienen los diferentes obstáculos sociales de la época y se manifiestan las condiciones sociológicas, históricas u otras que cierran irremediablemente el horizonte a los proyectos del

joven plebeyo.

Sin embargo, Julien Sorel no sabrá ser mediocre ni siquiera en sus ambiciones. Si sus esperanzas de ascensión no pueden ser limitadas más que optando por una de las dos carreras, sabe igualmente que por el momento no existen otras susceptibles de elevarle socialmente.

Evolucionará también interiormente bajo la influencia del espectro impuesto, ya que no existe otra escapatoria, otro modelo posible. Será pastor «*o*» soldado, soldado «*y*» pastor. Y para subir más alto, para hacer estallar las barreras puestas a su ambición por las normas socio-económicas del momento, tendrá que utilizar la astucia, la hipocresía y cualquier medio que le permita rodear los obstáculos con el fin de franquearlos mejor.

En un mismo orden de ideas hay que subrayar la importancia capital de sus relaciones con las mujeres que jugarán un papel preponderante en su ascensión social. Detallaremos a continuación, apoyándonos en ejemplos concretos, este proceso original, sin importarnos que este acercamiento a las mujeres sea por su parte un cálculo puramente premeditado, un arma lúcidamente utilizada, o que sea él mismo actor o juguete dominante o dominado, cínico o ingenuo. Sólo subsiste la comprobación objetiva siguiente: por medio de la mujer, gracias a ella, a pesar de él o porque es así como lo quiere, ha podido realizarse su singular ambición. Conviene subrayar todavía el carácter original de esta elección, por no decir revolucionario. En efecto, todos estos impedimentos que parecen infranqueables para las tácticas habituales se desmoronan destruyendo todas las trabas objetivas. Para llevarlo a cabo, una nueva, y no obstante antigua estratagema deberá ser puesta en práctica. El amor es subversivo si se piensa en ello.

Dado que la existencia de Julien Sorel se inscribe en una lucha constante contra la sociedad de su tiempo, sería una equivocación separar la vida amorosa de Sorel del combate que sostiene, puesto que sólo adquiere sentido si la integramos en esta lucha permanente.

Para el joven Julien Sorel, pobre, sin título pero inteligente, ambicioso y dotado de una energía sin fronteras, el fin del imperio significa un infortunio irremediable. Bajo Napoleón hubiera tenido caballo, galones, título y gloria. Indefenso, la vida se le

presenta como un injurioso y desigual duelo contra la sociedad.

Todos los cargos están ocupados, y a menudo por hombres mediocres.

Al grito de guerra pronunciado por Rastignac: «A nous deux, Paris», Julien Sorel podría haber replicado de forma más combativa: «A nous deux, La France».

Así pues, es necesario batirse, pero en primer lugar hay que fingir. La hipocresía es ese sendero tortuoso que permite abandonar los bajos fondos y caminar hacia la cima.

La segunda arma es la seducción. Julien Sorel debe ser ayudado por la mujeres, de ahí que deba seducir, pero no por libertinaje sino por ambición, ya que nada se parece menos al placer que los «amours» de Julien Sorel con Madame de Rénal y Mathilde de la Mole.

En gran parte, todo se explica por la lucha «Julien Sorel-Sociedad», puesto que no sin riesgo de lesión y compromiso se elige a los veinte años «l'amour» para oponerse de forma intransigente al desprecio, el infortunio y la humillación. Esta lucha del amor contra el orden establecido, nos recuerda en gran medida al personaje mítico de don Juan. El burlador de Tirso de Molina se sirve de su sexo tanto como de su majestuosa espada para desafiar el matrimonio, el orden establecido, la familia, la religión e incluso la divinidad.

La relación de Julien Sorel con la sociedad de su tiempo será una lucha sin cuartel. El arma de la que nuestro joven héroe hará uso contra este punto vulnerable de la sociedad, que no es otro que la mujer, es el amor. Pero este arma posee sus ventajas y sus inconvenientes: si no se sabe dosificarla, manejarla con flexibilidad se vuelve contra aquél que la utiliza. Para forzar el destino hay que aventurarse, pero a fuerza de querer buscar la magia del amor, el ingenio podría volverse maléfico.

Parece que en Julien Sorel el amor no nace espontáneamente y de manera desinteresada. Podríamos decir que se trata de un amor premeditado. El objeto de amor ha sido madurado y elegido para servir a sus pretensiones. Además, ya que se trata de un arma que le permitirá elevarse socialmente, es lógico que las mujeres sobre las que Julien Sorel va a proyectar su ansia sean de una clase superior a la suya. Por otra parte, parece evidente que la seducción es el único medio del que dispone nuestro joven hé-

roe para situarse al mismo nivel que Madame de Rénal o que Mathilde de la Mole, quienes, de otro modo, le eran totalmente inaccesibles.

Insistiremos todavía en el hecho de que para Julien Sorel el amor no es un fin en sí mismo sino un arma al servicio de sus deseos. No ama por gusto, ama para medrar.

Tampoco representa la figura del seductor clásico, como don Juan, quien hace del amor un fin en sí, una eterna búsqueda del ideal imposible.

¿Cómo explicar tal ardor sino por el propósito de elevarse por encima de su condición, o tal constancia en el esfuerzo hacia el objetivo perseguido?

Podríamos decir que Julien Sorel es un humillado y ofendido que desprecia tanto a su condición miserable como a los que la representan. De ahí el porqué de tantos rencores, frustraciones y humillaciones en él ahogadas. La alienación le tortura, y debe liberarse. Todas esas fuerzas, negativas en su conjunto, se unirán en un empuje formidable para estallar en energía de acción.

Julien Sorel es una especie de perseguido que siente su inferioridad como una herida infame. Toda su energía, toda su acción estarán siempre guiadas por la necesidad casi obsesiva y morbosa de probarse a sí mismo y a los otros una presuntuosa superioridad.

También, en la base de esta rebelión de Julien Sorel, de su ambición sin tregua, sorda mezquindad, cinismo, frustraciones, sentimientos negativos que se combinan en una singular alquimia, explotarán en una energía liberadora y de cualquier forma positiva.

Siguiendo con estas ideas, diremos que nuestro joven héroe no es un sublevado «político». Su acción no está al servicio de la clase de la que procede, sino que pretende su distanciamiento. Su condición le avergüenza, en él no existe ninguna solidaridad. Sólo un individualismo sin límites y un egoísmo permanente le empujan a superarla. Su rebelión es solitaria pero no subversiva, pues no pretende aniquilar nada.

Progresar es una obsesión, a la vez que anhela integrarse. Su marginalidad es circunstancial. Si por el amor transgrede los esquemas de una sociedad reglamentada, tiende a insertarse en ella, y superándose, será nuevamente aceptado.

El amor es premeditado en Julien Sorel, al menos en su comienzo; es producto de un cálculo consciente. Un argumento refuerza esta tesis.

En efecto, si se considera que el amor tiende por su naturaleza a la posesión exclusiva del objeto que codicia, debe ser alimentado por cierta esperanza ante el deseo de alcanzarlo.

Ahora bien, en Julien Sorel, desde el comienzo, este fenómeno no tiene lugar, esta condición no se ve satisfecha. Madame de Rênal está casada, Mathilde de la Mole es una aristócrata inaccesible, ¿cómo podría unirse a un plebeyo?

Si además se considera que la posesión física de estas mujeres, si bien importante, no es un fin para Julien Sorel, es preciso admitir que, entre sus manos, ellas no son más que juguetes aptos para satisfacer sus ambiciones.

No por ello, Julien Sorel es incapaz de sentir un amor verdadero, aunque en una segunda fase. Durante todo el proceso de la conquista de Madame de Rênal o de Mathilde de la Mole no faltan los ejemplos en los que Julien Sorel se deja llevar por una verdadera emoción, por sentimientos puros.

En estos intantes olvida su obsesión, ama por amar, puesto que lo aman y quiere ser amado.

La satisfacción del amor propio prima sobre la pasión, es el primer principio de nuestro héroe en sus realizaciones amorosas.

El amor verdadero, en los escasos instantes en que Julien Sorel lo abraza, acorta las distancias, rompe las barreras. Ser uno o serlo entre dos, es lo mismo.

> «Je veux raisonner avec toi, de peur de l'oublier... —dit Mme de Rénal à Julien— Dès que je te vois, tous les devoirs disparaissent, je ne suis plus qu'amour pour toi, ou plutôt le mot amour est trop faible. Je sens pour toi ce que je devrais sentir uniquement pour Dieu: un mélange de respect, d'amour, d'obéissance... En vérité, je ne sais pas ce que tu m'inspires. Tu me dirais de donner un coup de couteau au geôlier, que le crime serait commis avant que j'y eusse songé.»[1]

Pero cuando el encanto se desvanece, sólo el orgullo desmesurado, al menos ésta es su decisión, le permite vencer su humi-

llación, y a él, plebeyo, poder acceder al amor de Madame de Rênal y Mathilde de la Mole.

Su humillación, todas sus frustraciones sólo serán vengadas una vez que la conquista haya sido consumada: el humillado se ha convertido en conquistador, el dominado gobierna.

Esta ambivalencia que acabamos de subrayar está prácticamente presente en todas las etapas de la conquista de Madame de Rênal. El sentimiento de inferioridad de Julien Sorel y las ofensas son tales que reacciona, como en un acto reflejo, cada vez que se siente abatido, incluso en las situaciones más comprometidas corriendo los riesgos más insensatos.

> «Il eut sur-le-champ l'idée hardie de lui baiser la main. Bientôt il eut peur de son idée, un instant après il se dit: Il y aurait de la lâcheté à moi de ne pas exécuter une action qui peut m'être utile, et diminuer le mépris que cette belle dame a probablement pour un pauvre ouvrier à peine arraché à la scie.»[2]

La conciencia de clase va a ser el sustento de las relaciones entre estos dos seres. Obtener el amor de Madame de Rênal no supone un placer por sí mismo sino un triunfo social. Disfrutar sus favores significa vencer al enemigo, mostrar su no inferioridad y demostrar que esa desventaja social ha sido superada y no es víctima del desprecio.

El final del capítulo VIII: «Petits Evénements» y el principio del capítulo IX: «Une soirée à la campagne» ilustran lo dicho:.

> «Les grandes chaleurs arrivèrent. On prit l'habitude de passer les soirées sous un immense tilleul à quelques pas de la maison. L'obscurité y était profonde. Un soir, Julien parlait avec action, il jouissait avec délices du plaisir de bien parler et à des femmes jeunes; en gesticulant, il toucha la main de Mme de Rênal qui était appuyée sur les dos d'une de ces chaises de bois peint que l'on place dans les jardins.
> Cette main se retira bien vite; mais Julien pensa qu'il était de son *devoir* d'obtenir que l'on ne retirât pas cette main quand il la touchait. L'idée

d'un devoir à accomplir, et d'un ridicule ou plutôt d'un sentiment d'infériorité à encourir si l'on ni parvenait pas, éloigna sur-le-champ tout plaisir de son coeur.»[3]

Herido e indignado por el comportamiento de Madame de Rênal que al retirarle su mano ante un simple contacto relega a Julien Sorel a una situación inferior, se propone firmemente no sólo rozar con delicadeza a la bella dama sino tomar con fuerza la mano de quien le ha tachado de obrero.

«Après un dernier moment d'attente et d'anxiété, pendant lequel l'excès de l'émotion mettait Julien hors de lui, dix heures sonnèrent à l'horloge qui était au-dessus de sa tête. Chaque coup de cette cloche fatale retentissait dans sa poitrine, et y causait comme un mouvement physique. Enfin comme le dernier coup de dix heures retentissait encore, il étendit la main et prit celle de Mme de Rênal, qui la retira aussitôt. Julien, sans trop savoir ce qu'il faisait, la saisit de nouveau. Quoique bien ému lui-même, il fut frappé par la froideur glaciale de la main qu'il prenait; il la serrait avec une force convulsive; on fit un dernier effort pour la lui ôter, mais enfin cette main lui resta.
Son âme fut inondée de bonheur, non qu'il aimât Mme de Rênal, mais un affreux supplice venait de cesser.»[4]

Pero las decisiones comprometidas no se detienen únicamente en el hecho de coger su mano. En el episodio «Une soirée» para Julien Sorel, que acaba de ser humillado por Monsieur de Rênal el único medio de restablecer el equilibrio es tomar la mano de su esposa y deslizar sus labios tiernamente sobre ella ante su presencia:

Julien avait encore dans l'oreille les paroles grossières du matin. Ne serait-ce pas, se dit-il, une façon de se moquer de cet être, si comblé de tous les avantages de la fortune, que de prendre possession de la main de sa femme, précisément en sa présence? Oui, je le ferai, moi, pour qui il a té-

moigné tant de mépris. (...)
Il osa placer sa main très près du joli bras que la robe laissait à découvert. Il fut troublé, sa pensée ne fut plus à lui, il approcha sa joue de ce joli bras, il osa y appliquer ses lèvres.
Mme de Rênal frémit. Son mari était à quatre pas, elle se hâta de donner sa main à Julien, et en même temps de le repousser un peu. Comme M. de Rênal continuait ses injures contre les gens de rien et les jacobins qui s'enrichissaient, Julien couvrait la main qu'on lui avait laissée de baisers passionnés ou du moins qui semblaient tels à Mme de Rênal[5].

Ante una gran humillación, una respuesta devastadora: ¡qué magnífica revancha! Julien Sorel parece decir al marido que acaba de menospreciarlo: crees haberme humillado, pero el más humillado no es el que tú crees. Ella ha cedido. Tu mujer será mía, ya casi se ha entregado. Otros dirán más familiarmente como en los cuentos populares de la Edad Media: «Ah, tu voulais me cocufier, or cocu c'est toi qui l'es».

El complejo de inferioridad que lo posee le hace interpretar estúpidamente los comportamientos tiernos y bondadosos que proceden de Madame de Rênal y sus hijos. Su orgullo y arrogancia le empujan a no valorar el acto del otro. Tras la escena del retrato de Napoleón, Julien Sorel no comprende en absoluto que la actitud de Madame de Rênal esté guiada por los celos. Rechaza el cariñoso gesto de su amante, ¿pero hay que interpretarlo apresuradamente?

«Il rencontra Mme de Rênal et prit sa main qu'il baisa avec plus de sincérité qu'il n'avait jamais fait. Elle rougit de bonheur, et, presque au même instant, repoussa Julien avec la colère de la jalousie. La fierté de Julien, si récemment blessée, en fit un sot dans ce moment. Il ne vit en Mme de Rênal qu'une femme riche, il laissa tomber sa main avec dédain, et s'éloigna.»[6]

¿La reflexión y la psicología no deberían estar presentes en este caso? Presta demasiada atención a lo que pudiera dañar su

arrogancia y su orgullo, y no se esfuerza por analizar los sentimientos del contrario. También su orgullo es quien le incita a entrar en la habitación de Madame de Rênal, ya que su modesta victoria mencionada anteriormente, no le basta.

> «J'ai tenu cette main trop peu de temps pour que cela compte comme un avantage qui m'est acquis.»[7]

Pero si se compromete cada vez más en una lucha social sin tregua, en la que el enemigo que se debe vencer no es otro que Madame de Rênal, también es cierto que el placer de poseer un ser bien situado que pertenece al campo opuesto le obsesiona.

> «Julien était fort éloigné de ses pensées. Son amour était encore de l'ambition; c'était de la joie de posséder, lui, pauvre être malheureux et si méprisé, une femme aussi noble et asussi belle.»[8]

Pero hay que disimular y ocultar esta ambición. Entonces, creyendo interpretar el papel de seductor, sus pretensiones deberán permanecer escondidas y ocultas; pero este papel de conquistador para el que no da la talla se vuelve escabroso y difícil. Como dice Sthendal: «Jamais il ne s'était imposé une contrainte plus pénible.»[9]

Aunque interprete el papel de un hombre habituado a subyugar a las mujeres la idea del deber no deja nunca de estar presente en Sorel al igual que el complejo de inferioridad que lo alimenta.

> «Je lui ai dit que j'irais chez alle à dix heures (...) je puis être inexpérimenté et grossier comme il appartient au fils d'un paysan (...) mais du moins je ne serais pas faible.»[10]

Una ambigüedad se asienta en lo profundo de los sentimientos de Julien Sorel hacia Madame de Rênal. La ama porque es bella, atractiva, distinguida, pero sobre todo por la diferencia social que los separa. Considerando lo dicho, es fácil comprender que Julien Sorel no se casa con Elisa única y simplemente porque no forma parte de la casta a la que pertenece su amante. Aunque utilice como pretexto la fe divina, el padre Chelan no se engañará. Casándose con Elisa, que por otra parte no iguala la

belleza y la elegancia de Madame de Rênal, ¿su acción no estaría condenada?, ¿su vida no se reduciría a una simple rutina renunciando así a toda su ambición?

No, Julien tiene demasiado orgullo y arrogancia para dejarse influenciar por la mediocridad cotidiana. Si ama a Madame de Rênal, en parte por lo que representa, la diferencia de clase impide que su amor sea completo.

> «Elle est bonne et douce, son goût pour moi est vif, mais elle a été élevée dans le camp ennemi[11]. L'autre jour en partant, cette femme m'a rappelé la distance infinie qui nous sépare, elle m'a traité comme un fils d'ouvrier[12].
> Aux yeux de cette femme je ne suis pas bien né.»[13]

No obstante, llegado cierto momento, Julien Sorel, fuertemente unido a los nobles sentimientos de su amante, ya no está limitado por las satisfacciones que le procura el amor propio. Los sacrificios de Madame de Rênal, aunque no son siempre comprendidos, le afectan profundamente y hacen surgir el amor hasta entonces escondido. Su pasión llega a ser tal que Sthendal nos confiesa que:

> «Le souvenir des charmes de sa maîtresse distrayait Julien de sa noire noir ambition.»[14]

Pero, ¿qué sucede con los sentimientos de su amante? Madame de Rênal, aunque casada, y madre de familia conoce muy poco, por no decir que desconoce, ese sentimiento que se llama «Amor».

> «Mme de Rênal, mariée à seize ans à un bon gentilhomme, n'avait de sa vie áprouvé ni vu rien qui ressemblât le moins du monde à l'amour. Ce n'était guère que son confesseur, le bon curé Chelan, qui lui avait parlé de l'amour, à propos des poursuites de M. Valenod, et il lui avait fait une image si dégoûtante, que ce mot ne lui représentait que l'idée du libertinage le plus abject.»[15]

Habituada a la grosería e insensibilidad de su marido y de Monsieur Valenod, encuentra en Julien Sorel el ser que la salva

del clima vulgar que la rodea. Julien es el personaje que crea una alegría y contribuye al nacimiento del amor en Madame de Rênal.

El amor de esta dama nace en primer lugar bajo la forma de amor maternal:

> «Elle se permettait avec lui les mêmes gestes qu'avec ses enfants. C'est qu'il y avait des jours ou elle avait l'illusion de l'aimer comme son enfant.»[16]

Pero poco a poco su sentimiento evoluciona y ella es consciente:

> «Quoi! j'aimerais, se disait-elle, j'aurais de l'amour! Moi, femme mariée, je serais amoureuse! mais, se disait-elle, je n'ai jamais éprouvé pour mon mari cette sombre folie, qui fait que je ne puis détacher ma pensée de Julien.»[17]

Por mucho que se diga «cette folie sera passagère», su amor por el joven plebeyo va en aumento y se manifiesta bajo diversas formas de ternura, delicadeza, sacrificio y celos. Está celosa de su dama de compañía, Elisa, cuando le comunica sus deseos de contraer matrimonio con su joven amante. Sthendal nos die a ese respecto:

> «Enfin Elisa lui parla de son mariage. Mme de Rênal se crut malade; une sorte de fièvre l'empêchait de trouver le sommeil; elle ne vivait que lorsqu'elle avait sous les yeux sa femme de chambre ou Julien. Elle ne pensait qu'à eux et au bonheur qu'ils trouveraient dans leur ménage.»[18]

Ella lo admira, lo educa y deposita en él toda su confianza:

> «Elle le voyait pape, elle le voyait premier ministre comme Richelieu. Vivrai-je assez pour te voir dans ta gloire? disait-elle à Julien; la place est faite pour un grand homme; la monarchie, la religion en ont besoin.»[19]

La ternura maternal, el amor sincero, se convierten en pasión absoluta, y Madame de Rênal romperá con la moral de su

clase por Julien. Además, no soportará la muerte de Sorel e irá a su encuentro tres días más tarde al «Royaume des Cieux».

Pero este amor de Julien por Madame de Rênal, aunque sincero, no constituye más que la primera etapa de su combate. Victorioso en su primera batalla deberá enfrentarse en París con aquella que todos admiran: Mademoiselle de la Mole.

Su primer encuentro con Mathilde de la Mole no se caracteriza por la admiración. La considera fría, soberbia y orgullosa. Desde el baile en casa del Duque de Retz los elogios de los jóvenes «dandys» hacia esta muchacha modifican las primeras impresiones de Julien Sorel.

> «Puisqu'elle passe pour si remarquable aux yeux de ces poupées, elle vaut la peine que je l'étudie, pensat-il. Je comprendrai quelle est la perfections pour ces gens-là.»[20]

Julien observa a Mathilde de la Mole con frialdad y falta de percepción. Y sólo gracias a los otros se convencerá del encanto de Mathilde. Y aunque exclame:

> «Mon Dieu, qu'elle est belle! que ses grands yeux bleus me plaisent, vus de près, et me regardant comme ils le font souvent.»[21]

lo que arrastra a Julien a conquistar a esta mujer no es de ningún modo su belleza, sino la posición social que ostenta. Obtener los favores de la joven aristócrata supone entrar a formar parte de los «grands seigneurs», a los que, por otra parte, desprecia. De esta forma, la carta que le envía Mathilde de la Mole le metamorfosea y lo sitúa al mismo nivel que el Marqués de Croisenois:

> «Avant ceci, dit Julien, j'étais un cuistre, abusant bassement d'un peu de courage. Après cette lettre, je suis son égal.»[22]

El triunfo de Julien seduciendo a la «Reine de Paris» es absoluto. Conquistando el corazón de esta dama consigue una gran victoria ante Mathilde de la Mole, ante la casta que representa, y también sobre el Marqués de Croisenois, superior a él por nacimiento:

«Oui, se disait-il avec une volupté infinie et en parlant lentement, nos mérites, au marquis et à moi, ont été pesés, et le pauvre charpentier de Jura l'emporte.»[23]

Esta victoria en el campo sentimental equivale a un triunfo de orden social.

Desea a Mathilde de la Mole porque es deseada. En cierto momento Julien atraviesa una época crítica. Ignorado por su amante, herido en su amor propio, ¿cae en la desesperación amorosa? No, viendo a Mathilde de la Mole alejarse, evitarle, son sueños y éxitos sociales lo que ve desaparecer. Las escenas finales de la novela nos hacen comprender que Julien Sorel no abriga un verdadero sentimiento de amor hacia aquella con la cual debía casarse. Su corazón se inclina hacia la mujer que ha intentado matar: Madame de Rênal.

El amor de Mathilde de la Mole ya no es puro. Hija de uno de los «Grandes» de Francia, provista de todos los privilegios se aburre horrorosamente en el medio en que vive. Cortejada en todo momento, no ve en sus pretensiones otra cosa que hombres sin energía:

«Est-ce de ma faute à moi si les jeunes gens de la cour sont si grands partisans du *convenable,* et palissent à la seule idée de la moindre aventure un peu singulière? Un petit voyage en Grèce ou en Afrique est pour eux le comble de l'audace et encore ne savent-ils marcher qu'en groupe. Dès qu'ils se voient seuls, ils ont peur, non de la lance de Bédouin, mais du ridicule, et cette peur les rend fous.»[24]

seres ignorantes:

«S'ils osent aborder un sujet sérieux, au bout de cinq minutes de conversation, ils arrivent tous hors d'haleine, et comme faisant une grande découverte à une chose que je leur répète depuis une heure.»[25]

Como ella dice:

«La haute naissance ôte la force de caractère.»[26]

Enérgica, valiente, soñadora a veces, se parece en muchos aspectos a Julien Sorel. Lo elige porque Julien está dotado de una gran energía individual y está en un nivel social inferior:

> «Si avec sa pauvreté, dit-elle, Julien était noble, mon amour ne serait qu'une sottise vulgaire, une mésalliance plate; je n'en voudrais pas; il n'aurait point ce qui caractérise les grandes passions: L'immensité de la difficulté à vaincre et la noire incertitude de l'événement.»[27]

Pero la inferioridad social de Julien Sorel, que es una de las razones de su unión, va a conmoverla profundamente y provocará en ella ciertos remordimientos. El hecho de entregarse a un ser inferior supone para ella, como para los de su clase, la mayor humillación.

> «Elle était en quelque sorte anéantie par l'affreuse idée d'avoir donné des droits sur elle à un petit abbé, fils d'un paysan. C'est à peu près, se disait-elle dans des moments où elle s'exagérait son malheur, comme si j'avais à me reprocher una faiblesse pour un des laquais.»[28]

Apelando a su orgullo y engreimiento, indignada por su acto y ligereza, decide romper con su amante empujándolo de esta forma a la desesperación. Para volverla a conquistar, Julien debe desempeñar dos papeles a un mismo tiempo: el de seductor con la «Maréchale de Fervaques» y el de héroe. Sólo ignorándola y despreciándola hará vibrar su sensibilidad y su orgullo. A través de acciones heroicas (la amenaza con matarla con una espada, la visita en su habitación) Julien penetra en el mundo de sueños de Mathilde de la Mole, que no es otro que el de la época de Henri III y el que ella ha creado al leer *Manon Lescaut* y *La Nouvelle Héloise.*

Admirando el desprecio de Julien Sorel y las repetidas escenas de heroísmo del joven, Mathilde de la Mole exclamará: «Sois mon maître». La joven heroína llega a amar verdaderamente a Julien, y los sacrificios que se impone son una prueba evidente. Pero el amor que siente hacia su amante se sitúa frecuentemente en el plano de lo espectacular. Incluso en los momentos más críticos no puede desinteresarse de

l'opinion publique qu'elle entend fasciner par ses actions téméraires et ses gestes théâtraux[29].

Una vez que Julien Sorel ha muerto, para deslumbrar al público, copiará a Marguerite de Valois:

«Elle avait placé sur une petite table de marbre, devant elle, la tête de Julien, et la baisait au front. Mathilde suivit son amant jusqu'au tombeau qu'il s'était choisi. Un grand nombre de prêtres escortaient la bière et, à l'insu de tous, seule dans sa voiture drapée, elle porta sur ses genoux la tête de l'homme qu'elle avait tant aimé.

Arrivés ainsi vers le point le plus élevé d'une des hautes montagnes du Jura, vingt prêtres célébrèrent le service des morts. Tous les habitants des petits villages de montagne, traversés par le convoi, l'avaient suivi, attirés par la singularité de cette cérémonie.

Mathilde parut au milieu d'eux en long vêtements de deuil, et, à la fin du service, leur fit jeter plusieurs milliers de pièces de cinq francs.»[30]

Para Madame de Rênal el amor es un don, exasperación de pasiones, y adquiere netos matices románticos. Una vez que se ha quemado en ese fuego, el amor olvida todo, situación, deberes, marido e hijos, para no preocuparse de otra cosa que del objeto de su pasión. El mundo ya no existe, o mejor, se reduce al «tú», al «yo», al «nosotros».

No obstante, Mathilde de la Mole no arde en el sentimiento. Piensa antes de amar. Estudia a Julien para saber si podrá amarle. En el otro extremo, ¿Julien corresponde al modelo de héroe lleno de valor y capaz de arriesgar su vida en todo momento?

Podríamos decir que Madame de Rênal representa la parte sensual del amor y Mathilde de la Mole su parte más fría e intelectual.

En cuanto a Julien, representa una actitud paralela a la de Mathilde de la Mole. Para ella, en primer lugar, en el lugar de una atracción física irresistible, se sitúa un interés bien calculado. Si una mujer como ésta resulta adulada por los aristócra-

tas de la capital, si está rodeada de una importante comitiva de dandys, vale la pena que se la conozca mejor. Julien se entregará a tal empresa.

Insistiremos sobre el aspecto precario y nunca definido de las relaciones entre Julien Sorel y Mathilde de la Mole. Esta última considera a Julien en ocasiones como uno de su casta, a veces como subalterno, lo que muestra la ambigüedad de la situación de Julien; su ambición debería satisfacerse ya que ha alcanzado cimas inesperadas, pero nunca nada es verdaderamente conquistado. Un solo gesto. una sola palabra de Mathilde de la Mole puede recordarle la fragilidad de su situación.

Como por Madame de Rênal, Julien siente por Mathilde, en algunos momentos, una pasión devoradora, exclusiva, que aleja a su espíritu de las habituales preocupaciones que lo obsesionan.

Como si para el hombre de acción que es, o que quiere ser, una sensibilidad extrema, un dejarse llevar por las reacciones amorosas, fuera nefasto y peligroso por principio. Dar rienda suelta a sus pasiones es el arrecife en el que un hombre de acción no debe encallar. La mujer representa un impedimento, una fuerza de inercia que se opone por sus hechizos, su deseo de seguridad y estabilidad, al dinamismo vital y noble del hombre de acción.

Madame de Rênal corresponde a esta imagen de mujer. En lo que se refiere a Mathilde, el prototipo masculino se sitúa en el ideal de hombre heroico y noble, en su aspecto de hombre de acción. También Julien quiere asemejarse a esta imagen y trata de ser el hombre que a ella le gustaría que fuese.

En este antagonismo permanente entre amor y ambición, como estamos viendo, tanto uno como otro, en diferentes ocasiones, conllevan victorias en ningún caso definitivas y siempre comprometedoras. Y sólo con la muerte inminente triunfará el amor. Toda esperanza se ha perdido, todo horizonte vital jamás se movió, el presente se vuelve intenso y el futuro se desvanece.

Desaparecida toda tensión, olvidados todos los conflictos, nuestro héroe espera la serenidad final. Encuentra la paz interior cuando el combate con el medio se detiene. Se trata de una vuelta a sí mismo, a la unidad primera. Olvidada toda vanidad, diluida la energía, el amor aparece en la armonía final como un relax sublime, una orilla (en la tempestad) inesperada. Y podría-

mos añadir que *Le Rouge et le Noir* está insertado en la tradición cultural del cristianismo: el combate de Julien Sorel contra un mundo hostil y al que no estaba adaptado, fue su calvario, el crisol de su pecados: el amor, en la muerte, limpia toda mancha, el héroe «resucita» en toda su pureza.

Más arriba hemos señalado que el amor era en definitiva la única arma que poseía Julien Sorel para permitirle franquear las barreras sociales para satisfacer su ambición. Examinemos ahora el efecto del amor en la mujer, en *Le Rouge et le Noir,* y cómo ésta se transforma con su contacto. Podemos decir, desde este punto de vista, que el amor es un elemento perturbador e incluso subversivo en el sentido que perturba todos los esquemas preestablecidos, iniciales o mentales, y llega más allá de toda prohibición moral o religiosa. Hemos constatado su efecto y poder igualitario; el amor como participación elimina todas las distancias sociales y de cualquier otro tipo, para convertirse en unificador. Madame de Rênal ya no es la noble mujer del alcalde de Verrières, ni Julien el preceptor plebeyo de sus hijos: no son otra cosa que amantes. Madame de Rênal representa la mujer noble de espíritu. La educación religiosa que ha recibido, por muy escueta que haya sido, ha contribuido en la edificación de la perfecta esposa y madre de sus hijos. Es dulce y sumisa; pasiva, como tiene que ser en esta sociedad del siglo XIX; el marido es el protector, ella la protegida, en esta casa dorada (en la vida fácil) que le procura el matrimonio. Esta resignada aceptación de las condiciones de su existencia disimulan en realidad una disposición latente para amar a la primera «belle âme venue».

El amor que sentirá por Julien Sorel será como una tempestad que se desencadenará bajo una aparente calma, dentro de más pura tradición romántica. Abolida toda resistencia, Madame de Rênal parece abdicar en todos los puntos, el amor sublima todas sus renuncias.

Este amor, a través de la lucha entre pasión y virtud, se enfrenta a las prohibiciones morales y religiosas. Transgrediendo todo esto, Madame de Rênal comete una especie de sacrilegio, reniega de su clase social, de su casta, de su fe. De ahí la perpetua lucha que se libra en su interior: virtud, pasión, remordimientos, confusiones (extravíos). En ella la religión es misticismo, encontrará razones para su sinrazón: sublimar su amor has-

ta divinizar el objeto de ese amor en un sacrilegio final. Para ella, como para Julien Sorel, el amor ha sido el purgatorio de un paraíso soñado desde el fondo del hastío.

El amor ha sido esa locura que la ha desorientado, abatiendo todas las normas admitidas, arrancando todos los indicios de su cotidianidad, se pierde en su embriaguez, pero a un mismo tiempo es devuelto al hábito.

En Mathilde de la Mole, por el contrario, el amor es cálculo. Los libros le han enseñado un modelo de pasión en el que no cree y debe conformarse. La búsqueda de su felicidad es fría y desengañada. Podemos decir que ella constituye el «penchant» femenino del personaje de Julien Sorel. Uno es el reflejo del otro, en una simetría casi perfecta. Como Julien, Mathilde de la Mole posee un agudo sentido de clase, o mejor, de casta. Si él padece un profundo sentimiento de inferioridad, ella peca de todo contrario: forma parte de una 'elite' de donde extrae su orgullo. También en las relaciones amorosas con Julien, en cada una de las etapas, sus sentimientos se corresponden en un exacto juego de espejos: el positivo, en uno, proyecta el negativo en el otro, y viceversa.

De esta forma, cuando Mathilde de la Mole parece ceder al fin ante la pasión, el orgullo de Julien ha llegado al límite cuando ella es humillada y avergonzada. Si el amor propio de Mathilde se rehace y la pasión se desvanece, Julien Sorel se siente molesto y despreciado. Si ella sucumbe, él es vencedor; si ella triunfa, él es asesinado.

El amor parece pues, si se considera desde la perspectiva de Julien Sorel, como destructor del tejido social. Seduciendo a madame de Rênal, nuestro joven héroe introduce el desorden en un hogar, en una familia. Conquistando a Mathilde de la Mole quebranta una casta y llega a formar parte de ella, como si entrase un palafrenero en las estancias de una reina. A fin de cuentas, si en los dos casos la victoria fue fácil, Sthendal parece sugerir que la familia y la nobleza enredadas en sus tradiciones y rutinas del pasado estaban a merced de la primera fuerza renovadora, representada por Julien.

La mujer aparece, a través de los dos personajes femeninos estudiados, y teniendo en cuenta los diferentes matices, como un elemento conservador y moderador. La mujer, por el amor, pa-

raliza al héroe y lo guarda prisionero en un confortable nido, apartándolo de sus aspiraciones fundamentales: la acción. El dinamismo vital sólo se recupera por medio de una ruptura. Si la mujer actúa aparece como nefasta, como en el caso de Mathilde de la Mole, la pasiva Madame de Rênal, al enviar su carta, condena a Julien.

NOTAS

1 STENDHAL, *Le Rouge et le Noir.* Paris, Garnier-Flammarion, 1964, pp. 484-485.
2 *Le Rouge et le Noir,* p. 58.
3 *Le Rouge et le Noir,* pp. 78-79.
4 *Le Rouge et le Noir,* pp. 80-81.
5 *Le Rouge et le Noir,* p. 91.
6 *Le Rouge et le Noir,* p. 86.
7 *Le Rouge et le Noir,* p. 81.
8 *Le Rouge et le Noir,* p. 114.
9 *Le Rouge et le Noir,* p. 109
10 *Le Rouge et le Noir,* p. 109.
11 *Le Rouge et le Noir,* p. 117.
12 *Le Rouge et le Noir,* p. 100.
13 *Le Rouge et le Noir,* p. 102.
14 *Le Rouge et le Noir,* p. 119.
15 *Le Rouge et le Noir,* p. 71.
16 *Le Rouge et le Noir,* p. 119
17 *Le Rouge et le Noir,* p. 91.
18 *Le Rouge et le Noir,* p. 74.
19 *Le Rouge et le Noir,* p. 120.
20 *Le Rouge et le Noir,* p. 294.
21 *Le Rouge et le Noir,* p. 314.
22 *Le Rouge et le Noir,* p. 329.
23 *Le Rouge et le Noir,* p. 330.
24 *Le Rouge et le Noir,* p. 319.
25 *Le Rouge et le Noir,* p. 299.
26 *Le Rouge et le Noir,* p. 298.
27 *Le Rouge et le Noir,* pp. 319-320.
28 *Le Rouge et le Noir,* p. 370.
29 Christine Klein et Paul Lidsky: Le Rouge et le Noir. Paris, Hatier, Coll. Profil d'une oeuvre, 1971, p. 45.
30 *Le Rouge et le Noir,* p. 500.

HACIA UNA FORMULACIÓN DEL PODER LITERARIO: *LA LOI,* DE VAILLAND

J. Ignacio VELÁZQUEZ E.

En las páginas siguientes ofrecemos un repertorio de criterios y formulaciones hacia la definición y morfología del tema del poder en un plano literario. No creemos posible, sin embargo, prescindir de aquellos elementos que nos ilustran la naturaleza de dicho tema desde una vertiente filosófico-social y, desde este punto de vista, nuestro primer apartado intenta recoger las premisas que nos parecen más pertinentes. Las limitaciones propias de esta publicación nos impiden hacer lo propio con la vertiente psicoanalítica, esencial sin embargo, que reservamos para una posterior publicación, a pesar de que en algún momento nos veamos obligados a referirnos en la presente a alguno de los elementos que la caracterizan, por ejemplo, en el caso del deseo. En nuestro segundo apartado, nos interesa poner en relación la propia temática del poder con el proceso de escritura y, en particular, con la relación que se establece, en una vertiente informática, entre autor y lector. Finalmente, aplicamos los elementos expuestos al análisis de una obra que puede considerarse como el microcosmos en el que se exponen, de manera privilegiada, la naturaleza, funciones, morfología y otros elementos que caracterizan al poder. Las indicaciones bibliográficas, en fin, pueden ser entendidas en la óptica de colmar lo que el necesario esquematismo de este trabajo descuidará, sin duda.

* * *

Puede concebirse una definición del poder como la relación establecida entre dos elementos no coincidentes, cuya caracterización necesita de la imposición de un sistema, por parte de uno de ellos al otro. Dispondrían, desde este punto de vista, de cierto número de variables: en relación, por ejemplo, con coordenadas del tipo de «dinamismo»/«estatismo», entre otras. Parece

concluyente que en el desarrollo de la noción aparecen características fenomenológicas —enfrentamiento entre fuerzas volitivas divergentes—, funcionales y hasta ideológicas, en la medida en que cada uno de los elementos enfrentados busca insertar la morfología de su actuación en el marco de «sistemas» —en el sentido amplio del término— y que éstos procuran una interpretación de la realidad. Así, teóricamente, asistimos a un enfrentamiento entre, al menos, dos sistemas, que pueden optar por varias posibilidades funcionales: ser simétricos, por ejemplo, en cuanto a objetivos, códigos, desarrollos y materiales, pero opuestos —es decir, antitéticos—, o bien, por el contrario, disimétricos. Siempre desde un punto de vista teórico, dichos sistemas pueden verse personalizados en formas dispares —en una única persona, en varias o en niveles de colectividad, por ejemplo—, y, por otra parte, es obvio que reducimos, aquí, la ausencia de sistema a su existencia todavía sin estructurar y en etapa de desarrollo de su código, o bien a la existencia de un proceso volitivo que lo anule.

De este modo, la definición anteriormente apuntada queda ampliamente desbordada y aparece la heterogeneidad de su morfología. Se ha insistido abundantemente acerca de la relación que se establece entre el dominio de las estructuras de poder y el de los canales de información[1]: en una perspectiva literaria, y en el ámbito del creador, ello obliga a reflexionar sobre las variedades que se establecen entre el escritor «demiurgo», cuya obra tópica pudiera resultar el modelo de «roman-dossier» del siglo XIX, por un lado, y el escritor que «dimite» voluntariamente de sus prerrogativas sobre el ejercicio de lectura, por el otro. Desde un punto de vista general, admitimos que las estructuras de mantenimiento de un «status» —es decir, las formas de ejercicio de un poder dado— tienden a homologarse con los moldes ideológicos del sistema y no cabe, por consiguiente, considerarlos aisladamente, como entidades autónomas. Por otra parte, parece útil constatar la persistencia de formulaciones antitéticas en todo análisis sobre el poder: desde la existencia de opresores y oprimidos hasta la propia evidencia —analizada por Foucault— de que «dès le moment même où il y a un rapport de pouvoir apparaît une possibilité de résistance»[2]. Pero tampoco cabe aceptar extrapolaciones simples que tenderían a presentar como

inevitables las asimilaciones entre la noción de poder y su ejercicio, con la supervivencia de un «status» bloqueado y, por consiguiente, a-histórico, por un lado, y la de un «contra-poder» dinámico por el otro: puede ocurrir, precisamente, lo contrario. Así, parece arbitrario el relacionar los conceptos de «orden» con los de poder, así como asimilar el de «equilibrio» con el «contra-poder»: existen, en todos los órdenes, abundantes ejemplos que invalidan dicha pretensión gratuita. Lo cual no impide que, para el crítico, estas reducciones a elementos antitéticos, aporten ciertos beneficios —«analizar un esquema de poder homogéneo en todas sus dimensiones, reducirlo a términos negativos y, en particular, a la ley de lo prohibido, pensar la operación de poder como un «acto de palabra», etc.»[3].

Cabe destacar el hecho de que el sistema de poder tiende a manifestarse por medio de normas, y que éstas tienden a situarse entre dos posibilidades: ejercicio absoluto o compromiso, lo que, en sí mismo, no compromete a su naturaleza ni es susceptible de generar juicios de valor, sino que entra dentro de las estrategias propias de ambos —poder y contra-poder— el dotarlo de cualidades trascendentes, con recurso a la abstracción. Su supervivencia, por otra parte, se encuentra vinculada con sus capacidades de actualización de sus virtualidades, es decir, de acción: existe una característica productiva, por consiguiente. En esta dimensión, resulta obvio anotar la no existencia de un poder único, sino de un juego —en busca de nuevos objetivos y formulaciones permanentemente— de «poderes» que se estructuran en niveles distintos.

Resulta curioso, por otra parte, observar cómo el carácter neutro y funcional de los conceptos «poder» y «contra-poder» se impregnan ideológicamente de connotaciones positivas o negativas, y de juicios de valor y de intenciones, según se adopte una óptica que identifique la focalidad escogida con la legitimidad de una de las dos opciones. Quien lo ejerce, convencionalmente, intenta transmitir la impresión de que se trata de un medio, nunca de un fin en sí mismo, y que su uso no se efectúa a título personal, sino inserto en una razón superior que lo exige. Quien reacciona contra él se ve igualmente obligado a enunciar argumentos trascendentes para combatirlo. Quien, por otra parte, se acomoda a él, debe creer en la existencia de una razón su-

perior que justifique la dimisión de su ejercicio, aunque pueda ejercerlo de manera ejecutoria. Obsérvese hasta qué punto este juego trascendente puede convertirse en coartada para la aparición de sofismas como «la razón de estado», «el fin que justifica los medios» o teorías como la del «mal menor» o la «mayoría silenciosa», entre otras.

Las teorías acerca del poder han sido contrastadas en relación con criterios pertenecientes a ámbitos diversos: económicos e informáticos, ideológicos y funcionales —creación y mantenimiento de mayorías y minorías, por ejemplo—, entre otros. El «derecho a la diferencia» se ve sometido a importantes presiones sociales que Deleuze o Foucault han puesto suficientemente de manifiesto. Tan pertinentes como ellos, resultan los que se basan sobre elementos propios de la antropología cultural. Destacaremos, desde esta óptica, el hecho de que todo poder, en su ejercicio, necesita instaurar un sistema expresivo fundado sobre un ceremonial. Razones de psicología social nos explican la demanda de una sacralización y de que su expresión se resuma en un simbolismo reservado a los iniciados: es preciso que su concepto se vea reforzado por la magia de lo oculto y lo secreto. Como señala Foucault, el poder se desvela en forma de representaciones, pero oculta cuidadosamente sus relaciones profundas y su funcionamiento real: el poder es «ce qui se montre le mieux et aussi, et par conséquent, ce qui se cache le mieux»[3]. En dicha sacralización, el poder recurre a una semiología exterior a su propia función, y toda actuación de «contra-poder» debe recurrir a señalar tal «extrañeza» entre ambos: a partir de esta base, las actuaciones propias de la desmitificación, el uso de formas satíricas o irónicas —cómicas, en general—, la formulación del absurdo —en la posibilidad de hacer derivar hasta sus últimas consecuencias las expresiones de esta pretensión ceremonial— se convierten en particularmente subversivas de lo establecido. El ceremonial constituiría la manifestación trascendente del poder y, por ello, su justificación. Mostrar el divorcio existente entre el ceremonial y el uso concreto del poder conduce al aislamiento de éste con respecto a su capacidad de producción y, por consiguiente, a su desaparición.

Desde un punto de vista exterior al ejercicio del poder, un bloqueo de la información que implique un desconocimiento de

las razones últimas de su uso se encuentra próximo a lo que cabe denominar «la lógica de lo absurdo», es decir, la ausencia de reglas que encaucen la productividad del poder, y el recurso a lo arbitrario. Se trata de la expresión de un poder absoluto: de una parte, porque comprender la mecánica del poder significa participar de él, por paradójico que ello pueda resultar, formar parte de su naturaleza, estar contenido por él y contenerle a la vez, y, en último término, justificar su existencia. Por otra parte, porque significa estar sometido a un proceso del que se excluye que el objeto pueda convertirse en sujeto, en una dimensión que comprende desde lo irracional o la pesadilla como emblema de una sumisión total —marcada por la impotencia y la angustia alienante que se manifiestan— hasta lo que M. Eliade[4] denomina «terreur divine», frente a la que todo intento de equilibrio resulta estéril.

Se ha señalado, por otra parte, que la supervivencia de un poder establecido necesita permanentemente que éste actualice virtualidades generativas. Una de ellas, y de las más privilegiadas, es la creación de un peculiar «discours du pouvoir», que homologue la concepción que el sujeto tiene de la naturaleza de su poder con fórmulas expresivas. Existen abundantes razones para ello: míticas —concepto actuativo del «verbo», sinonimia entre «poiesis» y creación—, psicoanalíticas —importancia de la palabra en la determinación de la autoridad (paterna, por ejemplo)— u otras. Pero existen argumentos filosóficos y lingüísticos: todo discurso debe estar en condiciones de justificar el poder que lo engendra y, en nuestra cultura occidental, es notable el recurso a conceptos basados en la linearidad —justificación del presente en virtud de una experiencia pasada y de la expectativa de objetivos futuros— y, por consiguiente, en la espacialidad y la consciencia. Es decir, en las técnicas de progresión manifestadas, por ejemplo, por la novelística realista del siglo XIX. El objeto del discurso del poder es, en último término, el servir de marco de referencia para su ejercicio: debe aportar referentes que lo legitimen y construir un sistema coherente; debe producir certezas netas y no debe, por ello, recurrir a lo experimental o a la ambigüedad. Sus referentes se sitúan, preferentemente, en un registro simbólico, más relacionado con procesos afectivos o inconscientes, que racionales o especulativos. Deben

valorizar la gama de conceptos escogida implícitamente y no cuestionar la necesidad de su existencia, que queda sobreentendida. Debe contener, también implícitamente, referencias a una revelación privilegiada o iniciática, que le emparentan con la sacralización y el ceremonial: la autoridad de la Biblia —como la de algunos escritores románticos— se apoya en ello precisamente. Debe insistir sobre sus capacidades expansivas y generadoras de una identidad colectiva; de donde su carácter, a menudo, reiterativo, tautológico, demagógico y, frecuentemente, euforizante. El «discurso» es el medio del que el poder se sirve para comprometer a sus objetos en su ejercicio, tanto como el medio «normativo» del que se sirve para exponer sus reglas y sus prohibiciones. Todo ello posibilita el hecho de que la desarticulación lingüística del «discurso del poder» suponga, en realidad, la del sistema sobre el que se establece el propio poder.

* * *

Desde un punto de vista literario, el análisis del poder es enfocado, convencionalmente, desde dos ópticas distintas: sea como tema literario, es decir, esbozando las redes dinámicas que le otorgan al argumento una progresión y un equilibrio, en la exposición de unos conflictos y unas relaciones de poder que indican un ordenamiento social —y, por consiguiente, una ideología dada por parte del autor— por un lado. Y, por otra parte, como signo que relaciona el proceso de escritura con el de lectura, es decir, como campo de compromiso entre la información transmitida y la aceptada por el lector, en el que se produce un «tipo de contrato».

Es evidente que el autor disfruta de un poder elevado, por más que el uso que de él efectúe se vea sometido a todo tipo de variables. Entre las pretensiones de neutralidad que, aparentemente, le situarían al margen de todo compromiso y que conllevan, bajo la aparente renuncia del autor a tomar partido, la exigencia de que el lector renuncie a sus análisis críticos acerca de lo que le es transmitido, y los compromisos explícitos del autor en su obra, la heterogeneidad de las fórmulas es extrema. Ni las homologías de Lukacs ni el espejo stendhaliano impiden

el hecho de que en la mayor parte de las obras literarias se dé un monopolio de la información que pasa a depender de lo volitivo, basado sobre el distanciamiento y que, en último término, contiene la formulación de una ideología: entre el didactismo de los inicios literarios y los «romans à thèse» de nuestro siglo no existen sino diferencias estilísticas o culturales, a este respecto, y son abundantes los críticos que se han interesado sea por la formulación de lo que se ha dado en denominar «el fraude literario», como, siguiendo las teorías de Mauriac —*Le Roman,* de 1928, y *Le Romancier et ses Personnages,* de 1933—, por la determinación del papel del autor y del grado, real o ficticio, de autonomía de las obras y sus personajes con respecto al primero.

Pero en el «contrato de lectura», en estos momentos, no cabe pensar que el lector quede indefenso, como observaremos más adelante: son sus expectativas las que le hacen interesarse por ciertas obras y autores, descuidando a otros, y ello se manifiesta tanto en registros genéricos como temáticos. Por otra parte, determinados autores construyen su «discurso» basándolo, explícitamente, sobre la interpretación del lector, en el proceso informático del desciframiento: «Un conte à votre façon», por no hablar de las experiencias del OULIPO o de los caligramas apolinarianos, constituye un buen ejemplo de ello. Pero es de destacar que, incluso en este registro, la libertad de lectura queda coartada por el hecho de que debe ser ejercida únicamente entre los materiales —textuales, temporales, imaginarios, etc.— ofrecidos por el autor, y no al margen de ellos. La propia facultad combinatoria que le es entregada al lector procede, en último término, de la voluntad del autor, con independencia de las «figuras» que el primero pueda componer, a partir de materiales que no está en su mano el modificar.

Así, toda la información está contenida en el autor, y ya hemos adelantado la importancia de esta noción en la distribución del poder. Es preciso un proceso volitivo por su parte para compartirla, probablemente sólo parcialmente y, en cualquier caso, con arreglo a materiales, progresión, ordenamiento y cualidades combinatorias que sólo él escoge. En el dominio de la novela o de las formas dramáticas, incluso la ausencia de información resulta aceptable en el proceso de comunicación. El papel reservado al lector es el de su absorción, pero sin posibilidad de obrar

sobre ella, modificándola, y sólo en muy escasa medida, de contrastarla. Puede reinterpretar la obra: si el sistema en que la concibió el autor es coherente, quedará mutilada y, en cualquier caso, no podrá oponer una operación individual y subjetiva a una operación social, legitimada por la letra impresa y la expansión múltiple y colectiva que ello comporta. Desde un punto de vista informático, la comunicación se establece entre un punto A —autor— y otro B —receptor—, en su esquema más simple y convencional, en sentido único, sin posibilidad de que el receptor emita una señal que alcance, en sentido inverso y en una coordenada temporal homologable a la misma, al punto A quien, por otra parte, escoge el código, las señales y el canal que considera más apropiados, imponiéndolos al receptor. Por poner un ejemplo que conduce esta característica hasta sus últimas consecuencias, si el emisor quiere producir —privilegio del poder— un mensaje cuyo contenido insista sobre la ambigüedad, puede optar por vehicularlo de forma lógico-discursiva, lineal y argumentada —S. de Beauvoir y su *Pour une morale de l'ambiguité* sería, en este caso, el ejemplo apropiado—, o bien por impregnar al continente de su propio contenido, «brouillant les pistes», alternando los códigos, introduciendo interferencias o produciendo signos heterogéneos y polisémicos, como ocurre, por poner sólo un ejemplo, en obras como *La Jalousie* o *Dans le labyrinthe,* de Robbe-Grillet, en una variedad de posibilidades que Empson[6] ha analizado. Es de este modo, y con referencia constante a la información, como debe plantearse la naturaleza y la morfología del poder en el ámbito literario. El «contrato de lectura» se establece en unas condiciones que excluyen una relación de igualdad entre los que lo suscriben, y queda establecido, simplemente, a partir del «no rechazo» —ni siquiera hace falta la aceptación explícita por parte del lector—. Los recursos de éste quedan recogidos, únicamente, en la vertiente sociológica del «hecho literario» —el conocimiento previo del autor puede anular o estimular la lectura de la obra, por ejemplo, así como resulta determinante el influjo de lo extraliterario[7] a este respecto—. Del mismo modo, el respeto o la transgresión hacia determinadas convenciones literarias de una época dada pueden determinar la aceptación o el rechazo de un autor, y, como ejemplo de ello, baste citar el hecho de que el proletariado co-

mo clase social determinante aparece mucho antes de que Zola decida incorporarla a su ciclo sobre los Rougon-Macquart en un plano literario, simplemente porque otros autores se han abstenido anteriormente de forzar su aceptación en este dominio, respetando un compromiso implícito con un tipo determinado de lector. Esta óptica se inserta en una vertiente de consumo social, en la que es el lector quien, con su interés o su indiferencia, «sugiere» la escritura de un autor e interviene, de forma activa, en la formalización del «contrato», en una práctica transaccional, sin por ello arrebatarle a éste su autonomía en cuanto a su ejercicio —el autor puede transigir con unas expectativas o bien defraudarlas—, en último término.

Pero donde se plantea literariamente de un modo más evidente —aunque probablemente más superficial— la cuestión del poder, es en los registros temático y argumental. Se ha definido a las obras dramáticas y novelescas, en estos registros, como series de conflictos sucesivos[8] de ideologías e intereses enfrentados, que ciertos personajes o situaciones vienen a materializar. Los «poderes» que en este registro de ficción pueden ser personificados pertenecen a sistemas diversificados: material, físico, psíquico, moral, erótico, social, religioso, político, estético, etc., etc. Pero también en el dominio de la lírica se observa la existencia de «estructuras dramatizadas». En esta dimensión, insistiremos sobre tres características que resultan fundamentales para la formulación del tema: la linearidad discursiva, el establecimiento de unas reglas funcionales y, finalmente, en relación con las anteriores, una progresión espacial de la obra, marcada por etapas sucesivas en las que distintas crisis resuelven series de conflictos parciales. Veámoslo con más detalle.

La linearidad se apoya sobre una lógica discursiva y un concepto de la progresión argumental basado en razones de causa y efecto. Por consiguiente, sobre una cronología estricta, que sustenta la lógica y el discurso racional. Las reglas funcionales del juego necesitan ser respetadas de forma que la información se trasvase sin distorsiones entre autor y lector: esto no es sólo competencia del registro lingüístico sino también del argumental. Así, el dinero, por ejemplo, pertenece a un código común para autor y lector, y ambos comparten la información necesaria para valorar sus cualidades: otro tanto podría decirse de

conceptos como la autoridad, la religión, el erotismo, etc. Insistimos en que se trata de un registro funcional: por tanto, se excluyen las valoraciones cualitativas que ambos pudieran efectuar de dichos datos. Dicho código se sitúa en el nivel de unos mínimos comunes actuativos, y no tanto en el de lo especulativo.

Por otra parte, como hemos señalado, toda obra literaria puede ser considerada en función de vectores de transmisión informativa, con puntos de partida y de llegada entre los que se acumula la información de acuerdo con series informativas más o menos intensas. Suele hablarse, a este respecto, de la alternancia entre «tiempos internos», y se distingue entre «fuertes» y «muertos». Desde nuestra perspectiva, los primeros significarían períodos en los que la acumulación informativa se hace más intensa, en comparación con los segundos, con independencia o vinculados a un criterio actuativo. Pero, globalmente, puede considerarse a los primeros como relacionados con resoluciones críticas de procesos conflictivos. La crisis se caracteriza como un punto de «not return», de «imposible vuelta hacia atrás», un momento en el que los datos ofrecidos por el autor hacen que nada, tras ellos, pueda seguir considerado en los mismos términos que antes. La acumulación de premisas conduce hacia unos resultados que modifican la naturaleza argumental. Desde el punto de vista informativo, la crisis se produciría por la acumulación de datos informativos pertenecientes a sistemas distintos y antagónicos. A partir del momento en que su carácter antitético hace inviable una complementariedad —ni siquiera una coexistencia— simultánea en el mismo espacio argumental, el argumento debe decantarse por uno de los dos sistemas. Al estar representados por personajes, son estas crisis las que van conduciendo los desarrollos argumentales[9]

Ahora bien, la solución de las crisis pasa, convencionalmente —y es esto lo que emparenta estos sistemas funcionales con la temática del poder— a través de la confrontación entre sistemas antagónicos. Uno debe anular al otro —repetimos que en su posibilidad más esquemática—, en ese tipo de obras que las novelas decimonónicas del tipo «éducation sentimentale» podrían representar. La personificación de los sistemas produce los conflictos argumentales entre los personajes. Y es así como cobra sentido —en el tipo de novelas reseñado— el que el joven am-

bicioso y enérgico intente triunfar sobre el sistema caduco al que, sin embargo, aspira a integrarse. Sus poderes serán fundamentalmente físicos —juventud, belleza, encanto, fuerza—, e intelectuales —voluntad de rebelión, capacidad de trabajo, imaginación, etc.—, apoyados, eventualmente, sobre otros paralelos —la complicidad de una mujer instalada en esta sociedad a la que él aspira pero en franca ruptura interior con ella es tópica dentro del tema de la «mal-mariée» en la literatura francesa—, por ejemplo. Frente a él, se alzan otros núcleos de poder: los resultantes de un «establishement» dado —poderes político, económico, literario, cultural, de clase, etc.—. Cada episodio argumental viene a suponer la existencia de una crisis parcial que se resuelve a favor de uno u otros, y el hilo argumental derivará de las sucesivas oposiciones de poder entre los personajes. Por su parte, el autor será libre de intentar unas transposiciones «realistas» de las estructuras y las relaciones de poder sociales —el modelo más a su alcance—, y por consiguiente, «reales», al universo de ficción literaria, comprometiendo su ideología con ello, o bien optar por fórmulas más flexibles —recurso al simbolismo—, e incluso adoptándolas como datos susceptibles de ser ordenados autónomamente, en cuyo caso compromete sus procesos imaginarios. Será él quien nos suministre la información necesaria y suficiente para que el lector no anule el «contrato de lectura», quien caracterice a los personajes y decida, en todo momento, acerca de los tipos de conflicto —y, por consiguiente, de «poderes»— a que dan lugar, además de la dosificación de dichos poderes y su naturaleza —piénsese en los más representativos personajes balzacianos o stendhalianos, por ejemplo—. Será él quien aporte la información necesaria acerca de las soluciones conflictuales: por continuar con ejemplos similares, el lector sabe que la energía del «A nous deux maintenant!» tendrá como contrapartida la degradación de los ideales del protagonista. Y así, sucesivamente, en una escala en la que el novelista afirma constantemente su poder sobre el lector.

Ello encuentra su demostración más evidente en el recurso a los denominados «golpes de efecto». En síntesis, se trata de un procedimiento mediante el que, en un momento conflictivo de crisis, se asiste a una «revelación» inesperada que transtorna las premisas sobre las que dicha crisis se había establecido. Esta

«revelación», en nuestros términos, corresponde a un suplemento de información de la que el lector y los propios personajes carecían hasta el momento en que el autor decide transmitirla. Con ello altera todo el sistema construido paradójicamente por él mismo. Pero dicha «revelación» figuraba entre sus esquemas de partida: puede decirse, por ello, que el autor ha «jugado», literalmente, con el lector, proponiendo certezas para trastornarlas después. A partir de dicho momento, el lector debe «re-interpretar» lo leído anteriormente, al objeto de hacerlo «encajar» dentro del nuevo sistema. Por su parte, el autor ha usado del recurso a la ambigüedad —cualidad negativa, en la teoría de la información— al permitir la posibilidad de una doble interpretación, al mismo tiempo en dos códigos por ejemplo, o ha suministrado una información insuficiente, o la ha caracterizado de tal manera que el lector ha sido guiado por indicios y no por certezas: sería él mismo quien se habría engañado, en consecuencia. Su subordinación a la voluntad del autor es evidente.

El poder, desde otro punto de vista, suele estar relacionado con el deseo. Y, sobre todo, el deseo con la forma negativa del poder, es decir, con la transgresión. El poder, desde este punto de vista, se relaciona con la conciencia de una carencia: en general, se desea aquello que no se posee y sobre lo que «autrui» tiene poder —posee—. El poder es, al mismo tiempo, instrumento de defensa frente a la carencia, y un medio de agresión frente a la posesión. En cualquier caso, vemos repetirse la aparición de la estructura antagónica: antes podía tratarse de quien ejercía el poder y quien podía sufrirlo; ahora, de quien posee y de quien se ve desposeído; pues bien, no son elementos intercambiables: no es siempre quien posee quien detenta el poder, e inversamente.

Sin embargo, y como ya hemos adelantado, ni el poder ni la posesión constituyen elementos intrínsecamente perversos o benéficos. Ello depende, una vez más, de una opción individual, de corte moral, adoptada en función de la información que el autor va a transmitirnos acerca de las circunstancias de su ejercicio o de su carencia. En su esquema más simple, A puede desear algo perteneciente a B. Si B se lo rehúsa, ambos pondrán en juego sus respectivos campos de poder en sucesivas intersecciones —insistimos, poderes económico, moral o religioso, afectivo, fí-

sico, etc.—, y los enfrentarán en ejercicios parciales de esgrima, de forma que uno de los dos anule al otro, a menos que ambos se anulen entre sí, o bien que estos ejercicios no aporten soluciones netas, en cuyo caso se perpetúan, o bien, por último, que uno de los dos renuncie al enfrentamiento mediante la evasión, por ejemplo [10]. Todo ello no compromete el juicio moral que el lector pueda formarse acerca del proceso y que, en último término, corresponde igualmente al autor el determinar. El deseo, obviamente, es el factor que conduce la operación. Pues bien, se le ha relacionado, creemos que abusivamente, con la transgresión del orden. El deseo vendría a significar el dinamismo encargado de «romper» el sistema del poder establecido. Pero, al igual que señalábamos anteriormente la falsedad de la atribución al poder de unas connotaciones exclusivamente negativas, de unos juicios de valor peyorativos, y veíamos que una de las características del poder debe ser la de producción —que convencionalmente, le es denegada—, queremos señalar ahora que una de las virtualidades del poder establecido es la del mantenimiento del deseo que generó su dinamismo original. Asumir el poder, así, no significa necesariamente anular al deseo. La posesión no implica la anulación del mismo: ello corresponde a una simplificación abusiva de dichos términos, de matiz idealista, que, por otra parte, se relaciona con la teoría del libertinaje expuesta por Vailland acerca de Choderlos de Laclos [11]. Desde nuestra óptica, esta reducción, si bien puede ser aplicada a algún caso concreto, debe ser entendida de forma relativa, nunca absoluta. Es precisamente la existencia de un deseo antagónico, en un nivel argumental, la que motiva las situaciones conflictuales y, en consecuencia, el recurso a los sistemas de poder de que pueden servirse sus personificadores, los protagonistas. El poder, así, se convierte en un medio, y resulta secundario con respecto al deseo, se encuentre éste gratificado o no.

* * *

Abordamos con ello, de un modo necesariamente sintético, nuestro análisis acerca de *La loi,* de Vailland, a la luz de los elementos expuestos anteriormente, y limitándonos a esquematizar las características relacionadas con el tema que nos parecen más reveladoras. Así, la obra nos presenta, de manera privilegiada y

en toda su complejidad, una temática del poder heterogénea —«Il y a des humains qui en possèdent d'autres; les possédants deviennent à leur tour possédés; les possessions l'une l'autre s'enchaînent; on n'y échappe pas...»[12]—, basada en enfrentamientos de poderes parciales, y relatada de manera realista, tanto por su voluntad de transponer en el registro de la ficción elementos pertenecientes al plano social contemporáneo, como por la opción de escritura escogida. En su exposición acerca del ejercicio del poder, la obra prescinde de referencias a justificaciones de tipo ético: interesa, sobre todo, la funcionalidad del mismo. Asimismo, constituye una exposición acerca de la heterogeneidad y el equilibrio de poderes que supone el establecimiento de una norma social, pero también acerca de la sustitución de un sistema de dominación por otro, de naturaleza similar y antagónica. El «personaje problemático» que transgrede la norma, la impondrá a su vez cuando esté en condiciones de hacerlo: el oprimido se convertirá en opresor, el desposeído en dueño. La única condición para legitimar el ejercicio del poder es, como cabía esperar, su posesión y su ejercicio, lo que nos conduce de nuevo al dominio de la funcionalidad. En la escala de lo social, por otra parte, no existe poder tan absoluto como para excluir a los demás que se le puedan oponer: en general, reposa tanto sobre sus propias virtualidades como sobre un entramado de complicidades y carencias, acerca de las cuales poco puede obrar. El esquema planteado en *La Loi* —un microcosmos casi experimentalmente puro— no puede ser más elocuente: poderes administrativo, judicial, económico, religioso, erótico o afectivo, que se encuentran comprometidos en diverso grado con el «caos organizado», la auténtica ley. Destaca un poder organizado, la delincuencia, que constituye la auténtica ley social, puesto que, en el fondo, es la única que cumple con sus propias reglas, sin concesiones. El resto de los poderes que cumplen funciones sociales ha transgredido una, que resulta fundamental: el distanciamiento que debe presidir su aplicación. En la obra, al no existir una distancia neta entre los distintos tipos de autoridades que manifiestan los respectivos poderes, y los individuos encargados de su funcionamiento, se producen interferencias que desvirtúan su aplicación: el comisario, forzado a detener a Matteo Brigante, el «capo mafioso», en virtud de un complot local, aceptará

la primera explicación, que él sabe falsa, para devolverle la libertad. En parte, porque no en balde es Brigante quien le facilita un «palomar» para sus aventuras clandestinas. Pero, sobre todo, porque el episodio del complot viene a atentar contra un «sub-orden» institucionalizado en la comunidad con base en una serie de normas implícitas, que resulta del compromiso forzado entre las posibilidades del poder «ilegal» y las insuficiencias del «legal».

No obstante, este incidente no debe ocultar el auténtico funcionamiento de las reglas del juego. El poder, una vez que no se ve apoyado por una justificación ética, reposa únicamente sobre su ejercicio. Este debe responder a un ceremonial: si éste no es respetado, se hace imposible. En estas circunstancias, sobre todo si sus ejecutores ven coartada su función social mediante transacciones personales, cualquiera que pueda ejercerlo, por el hecho de esta posibilidad, se verá legitimado en su ejercicio. Lo que queda, en consecuencia, es la mecánica del mismo, condenada a repetirse indefinidamente, lejos de interpretaciones éticas o históricas.

El emblema de todo este conjunto será un juego de taberna, denominado, precisamente, «la loi»: quien juega a él, queda sometido a sus alternativas hasta las últimas consecuencias y sin posibilidad de evadirse. Se trata de un juego arbitrario, en el que quien gana dispone de una autoridad sin límites sobre quienes pierden: éstos quedan totalmente sometidos, sin posibilidad alguna de cambio de condición durante el juego comenzado. No existen límites, pero quien lo dirija no debe mostrarse indulgente con quienes lo padecen. Es un espacio totalmente autónomo y al margen de cualquier otra convención: al conductor del juego le está permitido transgredir toda norma. Como juego, es la proyección del deseo, entendido de manera absoluta, por cuanto todo es posible. Como práctica, mantiene la dimensión lúdica, por cuanto no se busca extraer de él beneficios materiales —no es, por tanto, utilitario—, sino elementos de autosatisfacción. Como estructura, resulta absolutamente rígida y cerrada: la fantasía puede hacer derivar «la loi» hacia cualquier límite, pero las reglas de su desarrollo se encuentran totalmente bloqueadas. Como manifestación de la autoridad, ésta se encuentra a salvo de toda interpretación personal, por ser el colectivo de jugadores y

espectadores quien debe aplicarla.

Símbolo global de los desarrollos argumentales de la obra, los personajes de la misma van a aplicar dichos principios en la realidad social, en función de sus parcelas de poder. Brigante triunfa sobre su hijo quien, a su vez, impone «su ley» a la mujer del juez, conduciéndola a la depravación. Giuseppina triunfa sobre el comisario. Mariette se vale de su juventud y de su belleza para triunfar sobre Brigante, sobre Tonio y hasta el rico Cesare sufre «su ley». Opresores y oprimidos pierden su convencional unidimensionalidad, para convertirse en «dueños» y «poseídos». Existen, sin embargo, varios elementos sobre los que cabe reflexionar: un escenario —en el que quien no se subordina resulta subversivo, tan absoluto resulta el hecho de que la propia valoración viene dada por el signo externo de la sumisión de los demás—, una jerarquización de poderes, con sus respectivos espacios que se respetan entre sí para mantener su equilibrio, etc. Existe un poder social y un «contra-poder antisocial»: el primero representado por la justicia y el segundo por la Mafia. En realidad, ambos poderes se necesitan, en la obra, para sostenerse mutuamente; por consiguiente, no puede decirse que se encuentren enfrentados, sino que, más bien, resultan complementarios y participan de una misma naturaleza. El auténtico problema ocurrirá cuando las estructuras de este equilibrio, por esclerotizadas —precisamente por haber perdido su capacidad de generar actuaciones o por haber sido conducidas al absurdo— resulten incapaces de oponerse a la auténtica transgresión: la representada por la pareja de Mariette y Pippo que, manteniendo en lo sustancial el sistema, intentará arrebatar el poder de los demás. No se trata, pues, de un enfrentamiento basado en razones sociales, éticas o ideológicas. La pugna se establece en torno a la funcionalidad del poder, por su propio ejercicio. Los poderes parciales se ponen en juego para ganar la posibilidad de su uso absoluto.

Al no existir justificación ética alguna, el poder se sustenta sobre lo inmediato y lo material: queda reducido, en buena parte, al control del dinero, que será lo que sancione el triunfo de Mariette: el rico Don Cesare —transgresor por libertino, que socialmente ha debido marginarse, al igual que lo ha hecho su clase en el terreno político— le hará heredar su fortuna. Es el pre-

mio al más hábil, a quien mejor ha sabido manejar sus poderes parciales —no a quien más poseía, sino a quien mejor ha sabido utilizarlos—, es el premio a la transgresión meditada y a la audacia: valores, todos ellos, ni perversos ni benéficos desde el punto de vista ético, sino sólo más eficaces funcionalmente.

En los enfrentamientos entre poderes, existe una práctica transgresiva: cada uno de ellos se sitúa en el límite entre su potencial y los de los demás, tanto a la defensiva como a la ofensiva. Son, en buena parte, los errores de los demás los que permiten los avances propios e inversamente. Por consiguiente, como en el *Roman de Renart,* el hecho de que se produzcan justifica el que se aprovechen. En ello radica la clave de la obra y las reglas del juego: todo poder está justificado si los demás permiten que se ejerza a sus expensas; toda transgresión es razonable si el poder permite su existencia, incumpliendo ejecutivamente el sistema expuesto por la norma. La ideología de Vailland resulta transparente: concibe la existencia como una lucha por la supervivencia, en un primer grado, por la autosatisfacción en el segundo; en cualquier caso, como un estado de conflicto permanente. Por otra parte, todo sistema social se pervierte en la medida en que su ejercicio está confiado a los humanos, y, una vez pervertido, no hay nada que diferencie dicho sistema —ni en los fines ni en los medios— del resto de los sistemas que pretende sustituir. A ello se reduce toda la problemática del poder, lo que hace concluir en que es la existencia del deseo lo que justifica una transgresión sobre el sistema establecido por «autrui» para, posteriormente, instaurar otro sistema que permita la gratificación del deseo propio. La posterior conclusión de Vailland, acerca de la que ya hemos anotado al menos ciertas reservas, y relacionada con su teoría acerca del libertinaje, consiste en lo siguiente: el mantenimiento del poder necesita de un deseo renovado. Ahora bien, todo deseo se agota a sí mismo, una vez satisfecho. Al desaparecer, por consiguiente, el ejercicio del poder pierde su significado y su dinamismo, pierde su capacidad de generar actuaciones con lo que queda legitimada toda práctica transgresiva cuyo objetivo consista en sustituirlo en razón de la dinámica de otro deseo y otro sujeto. Tal conclusión queda invalidada si se admite la posibilidad de metamorfosis o de evolución del deseo, y de desplazamiento de su objeto, posibilidad

que viene dada por el componente dinánico de su naturaleza.

Al margen de este aspecto particular, la obra, como hemos señalado, ilustra la heterogeneidad y el polimorfismo del tema del poder, y compromete a su autor en virtud de una apreciación del mismo que implica una ideología dada. Por su parte, y en sí mismo, dicho tema ha de ser analizado tomando como punto de partida su funcionalidad ante todo, insertando las aproximaciones éticas dentro de la estrategia de su adquisición o su mantenimiento, y tomando como punto de partida necesario, en relación con la textualidad, los elementos que se desprenden de una teoría de la información, hechas las salvedades expuestas en nuestras primeras líneas.

NOTAS

1 Vid., en particular, los siguientes estudios: M. FOUCAULT: *Un diálogo sobre el poder,* Ed. Alianza, Madrid, 1981; E. CANETTI: *Masa y Poder* (I y II), Ed. Alianza, Madrid, 1983; X. RUBERT DE VENTÓS: *Ensayos sobre el desorden,* Ed. Kairós, Barcelona, 1976; «Filosofía y poder», de E. TRÍAS, y «El concepto de sistema», de T. VICENS, en la obra colectiva *Col.legi de Filosofía,* Ed. Tusquets, Barcelona, 1978. Recomendamos muy especialmente los números 1 —M. FOUCAULT: *Microfísica del Poder*—, y 6 —M. FOUCAULT y otros: *Espacios de poder*—, de la colección «Genealogía del Poder», Ed. La Piqueta, Madrid, 1979 y 1981. Por las razones reseñadas, no incluímos en este repertorio las obras relacionadas con el psicoanálisis que se interesan por el tema.

2 M. FOUCAULT: *Un diálogo...,* p. 162.

3 Ibíd., pp. 78-83.

4 Ibíd., p. 157.

5 Vid., a su respecto, *Le Sacré et le Profane* —Ed. Gallimard, París, 1965—, *Aspects du mythe* —Gallimard, 1963— y *Mythes, rêves et mystères* —Gallimard, 1957—. Puede completarse este enfoque mediante la lectura de *El hombre y sus símbolos,* de JUNG —Ed. Caralt, Barcelona, 1977—; de *La volonté de savoir,* de M. FOUCAULT —Gallimard, 1976—; de *Les jeux et les hommes,* de R. CAILLOIS —Gallimard, 1967—, entre otras.

6 W. EMPSON: *Seven Types of Ambiguity.* Ed. Logmann, New York, 1955.

7 Sin pretender ofrecer un repertorio bibliográfico siquiera mínimo acerca de este aspecto, remitimos a la lectura de las obras de ESCARPIT, AUERBACH, DUMONT, BASTIDE, GUASTALLA, GOLDMANN, HOGGART, LOWENTHAL, LUKACS, MACHEREY, NEEDHAM, MOLES y MEMMI, entre otros.

8 Este aspecto queda desarrollado en la Introducción al tercer capítulo de mi *Romant Comique: entre la farsa degradada y la estructura especular,* Ed. Pórtico, Zaragoza, 1983.

9 Por supuesto, pueden darse otras soluciones a esta teoría de conflictos: desde las de bloqueo, que conducen a estructuras circulares y reiterativas, hasta las que engendran procesos conflictivos «estallados» o multiformes. Pero, en general, la novela convencional del realismo decimonónico progresa argumentalmente en torno al esquema, aunque simplificado, que hemos planteado. Vid., igualmente, de J. BEAUCHARD: *La dynamique conflictuelle. Comprendre et conduire les conflits.* Ed. Réseaux, París, 1981.

10 Vid. H. LABORIT, y, en particular, *L'agressivité détournée,* Ed. U.G.E., col. 10/18, París, 1970.

11 Vid. R. VAILLAND: *Laclos. Teoría del libertino,* Ed. Anagrama, Barcelona, 1969, y J. RECANATI: *Esquisse pour la psychanalyse d'un libertin. R. Vailland,* Ed. Buchet/Chastel, París, 1971.

12 ROGER VAILLAND: *La Loi.* Ed. Gallimard, París, 1951, p. 60.

DÉJÀ PUBLIÉ PAR LE DÉPARTEMENT DE FRANÇAIS DE SARAGOSSE

1. *TEXTOS 1979*

(ZARAGOZA, 1980)

SOMMAIRE

UN EPISODIO DEL *TRISTAN* DE BEROUL

Par Alicia YLLERA FERNÁNDEZ

L'auteur montre, dans cet article, les possibilités de l'analyse sémiotique appliquée aux textes anciens. L'épisode de l'entretien espionné dévoile ainsi toute sa richesse folklorique, narrative et symbolique.

ELEMENTOS DE RETÓRICA AMOROSA Y SU PRESENCIA EN RONSARD

Par Julián MUELA EZQUERRA

L'auteur essaie d'expliquer l'évolution de quelques éléments de cette véritable «rhétorique sur l'amour» qui naît à partir de livres comme le *Banquet* de Platon, *l'Ars Amatoria* d'Ovide, le *Collier de la Colombe,* d'Ibn Hazm de Cordoue, le traité sur l'amour d'Andreas Capellanus et d'autres. La vitalité de tous ces éléments est constatée, dans un deuxième temps, au XVI.e siècle, comme le montre l'analyse des sonnets de la première édition des *Amours* de Ronsard.

UNA ESTILÍSTICA: EL TEXTO COMO PARÁFRASIS. (APLICACIÓN A UN TEXTO DE MARCEL JOUHANDEAU)

Par Michel BERNIER

Approche stylistique de quelques poèmes de M. Jouhandeau, qui aboutit à une interprétation symbolique des textes de l'auteur.

L. S. SENGHOR: UN ANÁLISIS DE INCONSCIENCIA

Par J. Ignacio VELÁZQUEZ

Une analyse convergente, méthodologiquement inspirée par la psychocritique mauronienne et les possibilités offertes par la mythocritique et l'anthropologie culturelle, essayant de définir, sur l'ensemble de l'oeuvre poétique de Senghor, la mécanique de composition imaginaire dans la confluence entre l'individuel et le collectif.

SADE, FILÓSOFO DE LA VIDA

Par Fidel CORCUERA MANSO

Synthèse des éléments les plus caractéristiques de l'idéologie sadienne. On analyse le déterminisme matérialiste et la conception de la nature comme la clé de la pensée du Marquis de Sade. Il s'agit surtout d'une approche philosophique qui place Sade dans le lieu qu'il lui correspond dans le monde de l'Illustration, et le présente comme le précurseur de mouvements qui sont, encore aujourd'hui, d'actualité.

LA HIDRA SOCIAL EN *LE ROUGE ET LE NOIR*

Par José ORTIZ DOMINGO

Dans cet article nous faisons un tableau des forces dirigeantes en France dans la première moitié du XIX.e siècle: l'aristocratie, la bourgeoisie et le clergé. Mais ces dernières imposent une véritable tyrannie et leur action est si forte que les jeunes générations se plient à leurs impératifs traditionnels. Si la personnalité de l'individu est riche ce dernier entrera inévitablement en conflit avec la société. De ce désaccord naîtra le malheur mais aussi la lutte.

EL PERSONAJE COMO ESPECTADOR. *AU BONHEUR DES DAMES* D'EMILE ZOLA

Par Isabel HERRERO GRACIA

Etude du point de vue dans ce roman de Zola.

DÉJÀ PUBLIÉ PAR LE DÉPARTEMENT DE FRANÇAIS DE SARAGOSSE

2. *TEXTOS 1981*

(ZARAGOZA, 1982)

SOMMAIRE

EL «FABLIAU» EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIII: RUTEBEUF

Par Alicia YLLERA FERNÁNDEZ

L'étude des *fabliaux* de Rutebeuf sert à montrer l'évolution de ce genre narratif pendant le XIII.e siècle. Le *fabliau* devient plus pessimiste et plus moralisant et tend soit à la satire soit à l'ironie, oubliant son caractère comique et desinvolte.

AMPLIFICACIÓN Y ESTILOS. RETÓRICA Y PROCEDIMIENTOS CÓMICOS EN LAS PARODIAS LITÚRGICAS MEDIEVALES

EN FRANCIA

Par Esperanza BERMEJO LARREA

Ce travail prend comme point de départ le fait que les pièces médiévales françaises qui parodient les textes liturgiques tendent à briser *l'horizon d'attente* du public. Cette rupture se fait à partir des procédés rhétorisés, tels que la dégradation du personnage, celle de la matière ou encore celle du langage. On envisage ainsi une différence entre les sermons et les vies de saints, d'une part, et les prières liturgiques, d'une autre. Celles-ci partent des rapports syntagmatiques établis entre le texte latin et le français. *L'amplificatio,* qui développe *et inverse* le sens du modèle tend à la satire amère plutôt qu'au rire innocent des sermons et des vies de saints.

CLASES SOCIALES, OFICIOS Y FUNCIONES DRAMÁTICAS. LA FIGURA CÓMICA DEL ZAPATERO EN LAS FARSAS FRANCESAS DE LOS SIGLOS XV Y XVI

Par Julián MUELA EZQUERRA

Partant de l'analyse d'un type traditionnel de la farce française des XV.e et XVI.e siècles, l'auteur vise à redéfinir le problème des *métiers* farcesques. Ainsi, le personnage du *savetier* dans la farce devrait être compris comme une *fonction,* plutôt que comme un *type* au sens traditionnel du mot. Cette réflexion suppose un point de départ pour une étude et classement des types farcesques.

TRANSPOSICIÓN Y EXPRESIVIDAD EN LA FARSA DEL SIGLO XV

Par Fidel CORCUERA MANSO

Etude de la transposition (élargissement d'un champ sémantique) comme élément de connotation qui répond à une fonction subjective dans l'actualisation de la langue dans le discours. L'évocation d'images visuelles, développées par association de comparaison ou d'identification, fait qu'il apparaisse une autre scène, alternative et complémentaire, constituée par ce que le spectateur est forcé d'imaginer. Ces images provoquent justement une deuxième «lecture» du texte, qui favorise l'apparition, chez le spectateur, d'un sentiment de complicité, dérivé de l'identité contextuelle établie de cette manière dans le binôme spectacle-spectateur. C'est ainsi que la transposition sert à renforcer et actualiser le message et à intensifier l'intégration du spectateur dans la «realité» que l'on est en train de jouer.

UN ASPECTO DE LA COMICIDAD RABELESIANA: EL DISPARATE SEXUAL Y LAS MUJERES

Par Antonio DOMÍNGUEZ DOMÍNGUEZ

Dans cet article, on présente Rabelais comme un témoin de la sexualité. Avec une concision qui n'exclut pas le recours constant à de judicieux exemples, il propose un tour d'horizon des problèmes qu'il rencontre autour de la femme au XVI.e siècle.

UN USO CÓMICO DE LA VIOLENCIA: *LE ROMANT COMIQUE*

Par J. I. VELÁZQUEZ EZQUERRA

Prenant pour point de départ les différentes interprétations du phénomène du rire et de l'esthétique burlesque et comique —celles, en particulier, inspirées par Bergson, Freud, Jeanson et Bakhtine—, c'est une analyse sur le recours aux procédés de violence qui illustrent la comicité de l'oeuvre, entre l'esthétique farcesque du Moyen Age et la comicité intellectuelle ultérieure. Ce travail développe un aspect particulier déjà esquiseé dans l'oeuvre du même auteur: *El Romant Comique. Entre la farsa degradada y la estructura especular,* Ed. Pórtico, Zaragoza, 1983.

LA POSESÍA CÓMICA EN FRANCIA: 1950-1980

Par Michel BERNIER

Panorama de la poésie comique pendant la deuxième moitié du XX.e siècle, qui analyse des auteurs comme Queneau, Vian, Bacri, Desnos, Dadelsen, l'OULIPO... La conclusion reste, évidemment, ouverte...