

Textos

1985

**ESPACIO Y
TIEMPO
EN LA
LITERATURA
FRANCESA**

**DEPARTAMENTO
DE FILOLOGÍA FRANCESA
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA**

Textos

1985

**ESPACIO Y
TIEMPO
EN LA
LITERATURA
FRANCESA**

**DEPARTAMENTO
DE FILOLOGÍA FRANCESA
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA**

©

I.S.B.N. 84-600-7009-3

Depósito legal: Z. 6 — 1989

Edita:

Departamento de Francés.
Facultad de Filosofía y Letras
de Zaragoza

Imprime:

Sdad. Coop. L. G.
Pedro Cerbuna, 23
Zaragoza

ÍNDICE

Esperanza BERMEJO LARREA:

- Notas a la concepción del tiempo en el *Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* de Jean Renart..... 3

Mónica DJIAN CHARBIT:

- Espace ouvert et espace fermé dans *Perceval* de Chrétien de Troyes..... 15

Julián MUELA EZ QUERRA:

- Los espacios ausentes en el *Jeu de Saint Nicolas*. Más aquí y más allá del milagro..... 45

Irene AGUILÀ SOLANA:

- El espacio y el tiempo como juego. Sobre el viaje en *La princesse de Babylone* de Voltaire..... 63

Ana ALONSO GARCIA:

- Maldoror o el monstruo habitado: el cuerpo como espacio de metamorfosis en Lautréamont..... 87

Mª Asunción GARCIA LARRANAGA:

- La relevancia de los desplazamientos en la producción literaria de Francis Jammes: las islas y los viajeros..... 103

Christian REYNS:

- Comment Wang-Fo fut dé-peint (Petite étude des *Nouvelles Orientales* de Marguerite Yourcenar). 137

Ana SOLER PEREZ:

- Les Météores* de Michel Tournier. Une longue et aventureuse méditation sur la notion d'espace..... 167

Mª del Carmen JORGE CHAPARRO:

- El concepto de «marca» como factor de oposición: historia de un descubrimiento..... 189

José ORTIZ DOMÍNGO:

- Metamorfosis liliputiense en la obra de André Pieyre de Mandiargues. 203

Antonio DOMÍNGUEZ DOMÍNGUEZ:

- Una comparación entre A. Hardy y Lope de Vega: *Elmire y Viuda, casada y doncella*..... 235

**NOTAS A LA CONCEPCION DEL TIEMPO EN EL
ROMAN DE LA ROSE OU DE GUILLAUME DE
DOLE DE JEAN RENART**

Esperanza BERMEJO LARREA

El *Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* compuesto por Jean Renart en torno a 1228⁽¹⁾, forma parte de lo que la crítica moderna ha denominado "roman réaliste". Esta designación incide sobre determinados aspectos temáticos que lo diferencian de otros "romans" medievales, de ambientación clásica o artúrica, donde el elemento maravilloso sirve de criterio diferenciador. La incorporación de la realidad cotidiana, la minuciosidad descriptiva son -entre otros- los elementos cracterísticos del género. Si bien, como señala Rita Lejeune⁽²⁾, existen distintos tratamientos de la realidad en estas obras, todas ellas se esfuerzan por alejarse de lo fantástico, ligado en general al mítico rey Arturo, de modo

1 Existen varias dataciones para esta obra, 1228 es la fecha propuesta por Félix Lecoy en su edición de la obra. JEAN RENART *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*. Paris, Honoré Champion, 1969; p.VIII. Rita LEJEUNE-DEHOUSSE en *L'œuvre de Jean Renart. Contribution à l'étude du genre romanesque au moyen âge*. Liège-Paris, Fac. Philos. et Lettres, Droz, 1935, tras estudiar los documentos sobre los personajes históricos que en ella aparecen, concluye que su fecha de composición está entre 1208 y 1218, pp. 80-82.

2 Vid. Rita LEJEUNE: "Jean Renart et le roman réaliste au XIII^e s.", in *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*. Vol IV: *Le roman jusqu'à la fin du XIII^e s.* Heidelberg, Carl Winter, 1978, 2 vol; pp. 400-401.

que los personajes no desarrollan aventuras sobrenaturales sino dentro del límite de lo humano.

Se observa, al mismo tiempo, una evolución de la conciencia del autor, así como una actitud distinta frente a la narración, siendo, sin duda alguna, Jean Renart el máximo exponente de esta innovación. El prólogo de estas obras no justifica la labor poética con arreglo a una materia literariamente consagrada, como es el caso del "roman antique", ni tampoco por su organización simbólica dotada de un sentido nuevo - Chrétien de Troyes-(3), sino que desplaza su interés hacia la estructuración interna de los materiales(4). De este modo Jean Renart, al comenzar su *Roman de la Rose* renueva la tópica exordial, poniendo de relieve la originalidad de esta obra que combina y entrelaza sabiamente las canciones líricas(5) insertadas con el discurso narrativo propiamente dicho:

Cil qui mist cest conte en romans,
ou il a fet noter biaus chans
par ramenbrance des chançons,
veut que ses pris et ses renons
voist en Raincien en Champaigne;
/. . /

3 Así lo afirma Chrétien de Troyes en el prólogo, numerosas veces citado por la crítica de *Lancelot ou Le Chevalier à la Charrette*. Ed. de Mario Roques. Paris, Honoré Champion, 1981; vv 26-29.

4 Para la evolución de la novela medieval a partir de los prólogos, véase el estudio de Michel ZINK: *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de Saint Louis*. Paris, PUF, 1985; pp.27-46, especialmente 40 y siguientes para lo concerniente a Jean Renart.

5 Sobre el origen del procedimiento y la acuñación personal de Jean Renart, véase Rita LEJEUNE-DEHOUSSE, *op. cit.* pp.144-170. Michel ZINK en su libro *Roman rose et Rose rouge. Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole de Jean Renart*, Paris, Nizet, 1979, pp. 30-35, afirma que el discurso narrativo de esta obra no es más que un desarrollo de las canciones líricas intercaladas en el texto.

car aussi com l'en met la graine
es dras por avoir los et pris,
einsi a il chans et son mis
en cestui Romans de la Rose,
qui est une novele chose
et s'est des autres si divers
et brodez, par lieus, de biaus vers
que vilains nel porroit savoir (vv.1-15)

La originalidad de este procedimiento de inserción corre pareja con la utilización de temas literarios anteriores a la composición de la obra. El "conte" al que alude Jean Renart pertenece a la tradición popular y también literaria sobre el tema de la apuesta -*gageure*- o más especialmente de la mujer calumniada⁽⁶⁾, desarrollado en la segunda parte de la obra. Por otra parte, el amor que Conrad siente por Liénor recoge la temática del *amor de lonh* de Jaufre Rudel⁽⁷⁾, pues son las palabras de Jouplet sobre la belleza y las virtudes de la hermana de Guillaume, las que despiertan el deseo amoroso en el emperador.

⁶ Gaston Paris traza la dinámica del tema literario de la apuesta en los artículos "Le Cycle de la gageure", in *Romania*, XXXII, 1903, pp. 480-511 y XXIX, 1900, p. 481. Para Lejeune existe una adecuación entre el planteamiento de la obra sobre la conveniencia del matrimonio del emperador y la segunda parte de la misma. Señala únicamente que el título es inexacto, debiendo haber figurado en el original "*El Roman de Conrad*", puesto que todo gira en torno al emperador; *op. cit.*, pp. 42-50. Roger Dragonetti en un reciente trabajo sobre la falsedad de las fuentes en las novelas medievales desecha la hipótesis de un posible cuento origen de la obra de Jean Renart. A su modo de ver es una afirmación puramente retórica. *Le mirage des sources. L'art du faux dans le roman médiéval*. Paris, Seuil 1987, pp.152 ss.

⁷ F. GEGOU estudia las deudas de Jean Renart con la lírica trovadoresca: "Jean Renart et la lyrique occitane", in *Mélanges de Langue et de Littérature françaises offerts à Pierre Le Gentil*. Paris, SEDES, 1973; pp. 319-323.

La creación de los personajes de la obra sigue también un procedimiento dual. Los protagonistas de la historia -Guillaume, Liénor, Conrad y el senescal-, son seres imaginarios conformados por el autor a partir de la tradición literaria de retratos⁽⁸⁾. Pero al mismo tiempo pululan en la novela multitud de personajes históricos de plena actualidad en el momento de su composición, como es el caso de la mayor parte de nobles y caballeros participantes en el torneo de Saint-Trond y de otros personajes secundarios diseminados a lo largo de la obra, cuya presencia en la ficción literaria debió sorprender al público medieval⁽⁹⁾.

Este doble registro poético -tradición literaria e incorporación de la realidad cotidiana- se extiende al dominio de la concepción temporal, pues junto a estaciones y fechas tópicas del año como ocurre con la primavera o el uno de mayo, aparecen anotaciones concretas sobre el tiempo empleado en los viajes a Dole o sobre la duración de las estancias del emperador en distintas ciudades. Jean Renart insiste especialmente en la expresión de una temporalidad relativa, que relaciona los acontecimientos entre sí subrayando la idea de duración y no la de sucesión de los mismos.

8 Véase el excelente trabajo de Faith LYONS sobre la descripción: *Les éléments descriptifs dans le roman d'aventure au XIIIe s.* Genève, Droz, 1965. Las páginas 107-132 se ocupan de *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* de Jean Renart.

9 Rita Lejeune-Dehoussie justifica el procedimiento de inserción de personajes históricos a partir del gusto medieval por rimar largas enumeraciones. Este es el procedimiento utilizado en el género de los *tournois*, como el de *Chauvency* de Jacques Bretel, ed. por M. Delbouille. Liège-París, 1932; también de *Le Tournoiement des dames de Paris* de Pierre Gencien, ed. por M. Peláez in *Studi romanzi*, t. XIV, 1917; pp. 1-68. Finalmente *Le Tournoiement des dames*, ed. por A. Jeanroy in *Romania*, T.XXVIII, 1899, pp. 232-244. Sobre la relación entre el torneo de la obra de Jean Renart y el género medieval de los *tournoiement*, véase CHENERIE, M.-L.: "L'épisode du tournoi dans "Guillaume de Dole". Etude littéraire", in *Revue des Langues romanes*, t.LXXXIII, 1, 1979, pp. 41-62.

El emperador y su corte viajan continuamente, trasladándose a lo largo de un itinerario geográficamente establecido en la época del imperio alemán. Los castillos del Rhin, Maëstricht, Colonia, Maguncia son los recintos visitados por Conrad, en los que siempre permanece a la espera de algo o de alguien, en tanto que otros personajes -mensajero, senescal- son los encargados de mover los hilos de la intriga. Desde este punto de vista existe una adecuación entre la expresión durativa del tiempo y el estatismo o la pasividad que caracterizan al emperador⁽¹⁰⁾.

El comienzo de la narración es singular, no tanto por su contenido temático -*reverdie* y festejos primaverales- cuanto por la fórmula temporal elegida: el imperfecto⁽¹¹⁾. Con ello el narrador no presenta los acontecimientos desde su aspecto puntual, señalando la sucesión de la cadena que lleva a un objetivo, sino desde su expresión durativa, deteniéndose y recreándose en ellos, como si no tuviera ninguna intención de conducir al lector hacia una meta concreta. Sólo después de seiscientos versos el pretérito indefinido rompe con el cuadro descriptivo anterior para introducir un suceso, por su carácter puntual, pudiera desencadenar la intriga:

Or avint que li quens de Guerre

¹⁰ G. T. DILLER establece una adecuación entre la caracterización del emperador -escepticismo, rechazo del compromiso- y la utilización de las figuras de la litotes y del equívoco. "Remarques sur la structure esthétique du *Guillaume de Dole*", in *Romania*, t. XCVIII, 1977; pp. 390-398.

¹¹ Michel Zink explica este episodio inicial como un fenómeno que va de lo general a lo particular, de lo habitual a la explicación de un día concreto. Es el proceso inverso al que se opera en el *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris. *Vid. Roman rose, rose rouge*, pp. 89 ss. Diller afirma que la descripción de la fiesta galante forma parte del tríptico que construye el retrato del emperador. Para él se trata de una descripción ritual de un hecho muchas veces repetido. Apoya su afirmación en la ausencia de anotaciones temporales concretas y en su posición intermedia entre los diápticos del retrato de Conrad. DILLER: "Techniques de contraste dans *Guillaume de Dole*", in *Romania* 99, 1978; pp. 538-549.

avoit guerre au duc de Baiviere.
Por nul avoir ne por proiere
ne voloit li dus doner true.
L'emperere ala en l'aive
le conte, si les apesa,
et fist tant que li dus besa
le conte, mes ce fu a peine. (vv.621-628)

Sin embargo, este primer tiempo de ruptura es completamente ajeno a la intriga posterior, justificándose en el relato desde el punto de vista de su precisión y de las pretensiones de veracidad del autor. La mediación del emperador en la discordia sólo interesa remotamente a la narración, pues es en el camino de regreso -se supone que de este conflicto-, cuando la presencia del juglar Jouplet va a construir las bases motoras de la narración. Tampoco en esta ocasión destaca el narrador el carácter fortuito y casual del feliz encuentro que hará posible la narración, sino que lo enmarca dentro de un proceso, la larga cabalgada en un tiempo caluroso que provoca la abulia de Conrad:

En ce qu'il revenoit arriere
a un sien chastel sor le Rin,
s'iert un jor levez par matin,
et li jors eschaufa vers tierce,
ce sachiez qu'il anua. (vv.631-636)

El emperador permanece en uno de sus castillos del Rhin quince días, tiempo que coincide con el empleado por Nicole para ir a Dole llevando el mensaje encomendado y volver con Guillermo a la corte:

...
et cil qui chevauchoit errant
vers Dole tot le grant chemin
se fut tant levez par matin,
puis qu'il vit qu'il l'estut a fere,
q'en mains d'uit jors vint au repere

mon segnor Guillaume de Dole. (vv.932-937)

Mientras que se destaca la celeridad con la que Nicole reliza la misión, en el caso del emperador simplemente se indica su estancia en el castillo y su inmovilidad, que le llevaba a no alejarse del recinto más de una legua⁽¹²⁾:

Amdui s'en vont les granz galos
au chastel ou li emperere
ot sejorné puis qu'il s'en ere
tornez por le prodome querre.
Onc puis une lieue de terre
ne s'esloigna por chevauchier.(vv.1320-1325):

Nicole regresa con Guillaume quince días antes de la celebración del torneo "car de lundi en .XV. jors / iert li tournois a Sainteron" (v.1647), lo que le permite poder realizar todos los preparativos para tan esperada ocasión. En este lapso de tiempo que media entre la recepción de Guillaume por el emperador y el torneo, se repite la dicotomía expresada con anterioridad. En tanto que Guillaume manda llamar a sus compañeros, prepara las armas, busca alojamiento para sus amigos, ... en fin, participa activamente en los preparativos, Conrad se aleja de la escena, se retira a Maëstricht, donde permanece todo este tiempo, pensando, suspirando y cantando a su dama Liénor:

Et l'empereres, cui sejours
anvia des lors en avant,
por la seson chacier avant
et por la quinzaine gaster,

¹² Para Dragonetti la acción es impulsada por la circulación de mensajes en el texto. *Op. cit.*, p.155. Esta dualidad forma parte de una de las dos técnicas de composición -principio dinámico/estático-, analizadas por Diller "Techniques de contraste", p. 542.

prist talent d'aler sejorner,
por le biau lieu a Tref sor Meuse. (vv.1970-1975)

Una vez celebrado el torneo, los dos amigos -Conrad y Guillaume-, cuya generosidad para con los fracasados ha sido comparada y exaltada por el narrador, se encaminan a Colonia, donde se quedarán por espacio de quince días. Este viaje inicia la segunda parte de la obra, cuyo eje temático es la calumnia infringida a Liénor y su resolución. En ella se da entrada en la ficción a un nuevo personaje: el Senescal⁽¹³⁾, necesario para que la estructura de la mentira sea posible, y sustituto de Jouplet y de Nicole por cuanto es un elemento dinámico generador de la intriga. En efecto, mientras que Guillaume y Conrad se divierten y disfrutan de la conversación, el Senescal urde su plan, va y vuelve de Dole, creando el nudo de la historia:

Or feroit bon savoir meshui
comment li bons rois se contint.
Que que ciz lerre ala et vint,
il sejorna a ses chastiaus
a deduit de chiens et d'oisiaus
et a plenté de chevaliers; (vv.3390-3395)

13 Dragonetti subraya la coincidencia entre el anonimato del Senescal y la pérdida del nombre del autor al final de la obra. Este hecho sirve para asociarlos e identificarlos a los dos a partir de la astucia. Veáse DRAGONETTI, op., cit., p. 15

Maguncia es el punto de mira de esta segunda parte de la obra⁽¹⁴⁾, pues se aproxima el primero de mayo, fecha en la que debe celebrarse la asamblea de nobles convocada por Conrad, quien aprovecha la ocasión para proponer a Liénor como su esposa y obtener el consentimiento de la asamblea mediante la petición de un *don contraignant*⁽¹⁵⁾. El emperador, que en la primera parte y muy especialmente en la descripción de las escenas campestres aparecía como un joven ávido de amor, caprichoso y voluble, se convierte en un hombre maduro, sereno e incluso viejo, deseoso de contraer matrimonio:

G'i ai pensé une grant masse,
si ai veü en mon afère
que c'est reson et biens a fere,
car ge sui mes bien de l'aage.
Se j'ai eü le cuer volage,
ç'a esté enfance et jonece. (vv.3492-3497)

Existe, pues, una pequeña contradicción en lo que respecta a la edad de Conrad, pues difícilmente en los meses transcurridos ha podido pasar de la juventud a la madurez, si no es de una manera simbólica por la serenidad proporcionada por el amor. Sea cual fuere su edad, Conrad se traslada a Maguncia, ciudad que será el escenario del desenlace de la mentira del Senescal.

¹⁴ Para Jean-Charles PAYEN la organización de la temática de estas dos partes está basada en la técnica del *entrelacement*, utilizado por Jean Renart de forma distinta a la de los *romans courtois*. En el caso del *Guillaume de Dole* no sirve para multiplicar las peripecias, sino para dar cohesión y unidad a la obra. *Structure et sens de "Guillaume de Dole"*, in *Etudes de langue et de littérature du Moyen Age offertes à Félix Lecoy*. Paris, H. Champion, 1973; pp.483-498.

¹⁵ Sobre la utilización de este motivo por la novela artúrica y cortés véase J. FRAPPIER: *Amour courtois et Table Ronde*. Genève, Droz, 1973; pp. 220-254.

En Maguncia la medición del tiempo se realiza siguiendo el mismo mecanismo de los casos anteriores. El viaje a Dole efectuado por el sobrino de Guillaume sirve de referencia para expresar el tiempo transcurrido:

Il n'avra que .VII. jors mardi
que je me parti de Maience. (vv.3954-3955)

La movilidad de este personaje contrasta, de nuevo, con el estatismo de Conrad, y en este caso también de Guillaume, reducido a un papel de espectador, que no puede ni actuar ni manipular los hilos de la intriga, pues esta prerrogativa está reservada a Liénor. Estas dos semanas transcurridas pertenecen a la segunda quincena del mes de abril, tal como lo refiere el narrador :

Jor avant autre, passa toute
cele quinzaine deerraine
d'avril, que li baron dou regne
durent estre a Maience tuit. (vv.4143-4146)

y como atestigua la propia heroína, que promete desenmascarar al traidor antes que concluya el mes:

-Bele mere, ainz la fin d'avril,
qui ja est mout pres de l'issue,
avrai ge tote aconsetie
sa vilonie et sa mençonge. (vv.4026-4029)

Como se ha podido apreciar, el *Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* expresa la duración temporal de forma doble, en relación con la actividad o movilidad de algunos personajes -Nicole, Guillaume, sobrino de Guillaume- y el estatismo de otros -Conrad y Guillaume en la segunda parte-. Lo que podía parecer responder a una fórmula convencional, pues la quincena se repite casi con exclusividad, descubre una coherencia y una

lógica narrativas, por cuanto subraya la psicología y la función de los personajes, y organiza un universo supuestamente real.

Reconstruir la trama de la obra es tarea fácil, pues el orden de los acontecimientos es narrado con arreglo a un *ordo naturalis*, sin comienzos *in media* o *in extrema res*, sin anacronismos prospectivos o retrospectivos. La estructura lógico-temporal es lineal y progresiva, figurando en primer lugar aquellos acontecimientos que impulsan la intriga en un orden consecutivo. La trama se inicia en primavera, celebrándose festejos durante quince días. Conrad, al regresar a uno de sus castillos, manda llamar a Jouplet, quien le cuenta la historia de dos hermanos que brillan por su belleza y virtudes. Con una cierta ambigüedad narrativa, la ficción se hace "realidad"⁽¹⁶⁾, Guillaume y Liénor cobran existencia y despiertan el interés del emperador. Este envía a Nicole en busca de Guillaume; en menos de quince días está de vuelta al castillo del Rhin donde el emperador ha permanecido todo este tiempo. Se anuncian los preparativos del torneo, que tendrá lugar en un plazo de quince días. Finalizado el mismo el emperador y Guillaume se dirigen a Colonia, donde se quedarán por espacio de quince días. Entre tanto el Senescal fragua y realiza su plan. A la vuelta de su viaje a Dole, Conrad se encamina hacia Maguncia, donde tendrá lugar la asamblea de barones el uno de mayo. Mientras que Conrad y Guillaume se desesperan por la supuesta ignonimia cometida por Liénor, el sobrino de éste parte hacia Dole para vengar la afrenta, facilitando el desenlace del conflicto, reuniendo a todos los personajes en Maguncia para preparar la escena final.

La suma de todo el tiempo transcurrido desde las fiestas de primavera hasta el uno de mayo arroja un resultado curioso: sesenta días sin contar los tiempos de transición necesarios para ir de un lugar a otro, o

¹⁶ Según G.T. DILLER se trata de una broma del autor, Jean Renart, que hace referencia a su célebre *Lai de l' Ombre*. Véase su artículo citado "Remarques sur...".

para engarzar los hilos de la intriga y los quince días de duración de los festejos en el bosque. El propio discurso narrativo da cuenta de ello:

Il n'a pas .II. mois et demi
que ne cuidai qu'il fust einsi,
que de tot ce ne m'iert il rien. (v.3609-3611)

En efecto, no hace dos meses y medio Conrad no conocía las penas y desasosiegos de amor, pues se comportaba como un joven alegre y voluble, que no quería fijar su corazón. Si, como dice el texto y demuestra este análisis, han transcurrido dos meses y medio, o la fecha inicial o la final de la aventura son falsas, pues desde el comienzo de la primavera -21 de marzo- hasta el uno de mayo transcurren cuarenta días y no setenta y cinco. Por lo tanto, el comienzo de la historia amorosa de Conrad se remonta al mes de febrero, período de tiempo frío y desapacible que impide las salidas campestres, haciendo inverosímil la abertura de la obra. En este caso la adecuación entre el prólogo primaveral y la historia amorosa, unidos profundamente en la novela medieval, desaparece, aunque el autor siga manteniendo las apariencias de la fusión.

Las minuciosas notas cronológicas esparcidas en el *Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* crean una concepción temporal más realista desbordando el marco tópico que las contiene, y por ello mismo negándolo. Los clichés temporales propios de la novela cortés y artúrica quedan reducidos a un ornato retórico, carente de contenido real y simbólico. Esta nueva concepción de la novela se afirma frente a la anterior manifestando sus peculiaridades intrínsecas y creando una poética que traspasa las fronteras del prólogo para extenderse a lo largo del discurso narrativo, siendo la misma ficción la que crea sus propias y nuevas leyes. El discurso narrativo niega la tópica inicial, y como dice Michel Zink⁽¹⁷⁾, el *roman* se escribe en relación a otros textos literarios, para destruir sus mitos, y crear una nueva concepción de la ficción.

¹⁷ Vid. ZINK, *Roman rose...*, p.35.

ESPACE OUVERT ET ESPACE FERMÉ DANS PERCEVAL DE CHRÉTIEN DE TROYES

Mónica DJIAN CHARBIT

Nous définirons l'espace ouvert comme un univers sans horizon capable de contenir un ou plusieurs espaces fermés, et l'espace fermé comme un univers clos pouvant déboucher, grâce aux "éléments intermédiaires", à un espace ouvert illimité. A partir de cette définition personnelle, nous essaierons d'analyser la symbolique de ces espaces qui apparaissent dans *Perceval* de Chrétien de Troyes, et voir s'ils peuvent déterminer la personnalité de l'individu qui les habite et s'il en existe d'autres capables de former les héros dans l'amour et dans la chevalerie.

Les héros de Chrétien de Troyes, chevaliers ou vilains, dames ou nucelles, sont généralement des voyageurs ou des aventuriers qui parcourent le Pays de Galles. Cependant le poète n'accorde pour ainsi dire aucune importance à la précision géographique. Ce ne sont que des indications passagères, le surnom de Perceval, le Gallois, la légende du roi Arthur ou encore Dinasdaron en Galles qui permettent de nous référer à une région. Chrétien de Troyes n'offre que des indices purement généraux. Deux hypothèse se présentent donc: ou Chrétien ignorait la géographie du pays de Galles, ou bien cette indifférence relève de quelque chose de plus profond. Ces signes pourraient revêtir un caractère tout à fait symbolique.

L'auteur a recours à de nombreux termes pour situer le cadre de chaque aventure. Aussi serait-il bon de regrouper dans une même catégorie des mots de sens voisin. Considérons donc trois classes bien limitées:

1. Les voies qui permettent d'aller d'un lieu à un autre: sentier - chemin - route - voie.
2. Les étendues d'eau.
3. Les espaces ou les étendues de terrain: pré - prairie - vallée - lande - colline - falaise - ports - bois - forêt.

1. Les voies

Les termes - chemin, route et voie - apparaissent à priori non comme points de référence précis, mais plutôt comme des compléments de verbes de mouvement. C'est ainsi que les expressions "suivre sa voie", "poursuivre sa route" ou "poursuivre son chemin", retrouvent tout leur sens, elles nous permettent d'imaginer le monde en mouvement qui n'est autre que celui de la chevalerie, toujours en quête d'aventures. C'est sur un chemin qu'a lieu le premier combat de Perceval le valet contre le chevalier vermeil, mais aussi première victoire d'un valet pourtant ignorant et maladroit.

Le vocable "route", dans la bouche de Perceval, est, croit-on, synonyme de direction, retour en arrière ou pas en avant. A sa cousine qui lui apprend la mort de sa mère, le héros déclare presque froidement:

Il me faut prendre une autre route maintenant.⁽¹⁾

Cette route n'est pas celle de la pénitence ou du repentir mais celle de l'action chevaleresque. Jean Frappier a bien analysé l'état d'âme de Perceval quand il affirme que le chevalier "refuse la souffrance morale, un

¹ CHRETIEN DE TROYES, *Perceval le Gallois ou le Conte du Graal*. Paris, Nizet, 1976, p. 84.

repentir qui l'appaupvirrait, croit-il, où il est incapable de discerner una possibilità d'enrichissement spirituel".⁽²⁾

Le sentier, pour sa part, garde toute sa valeur symbolique, car il représente vraiment le sentier du repentir où entre Perceval, "soupirant du plus profond de son cœur, parce qu'il se sent coupable envers Dieu et se repent"⁽³⁾. Il ne fait que suivre le même sentier déjà emprunté par ces chevaliers pénitents qui viennent de confesser leurs péchés au saint ermite.

2. Les étendues d'eau.

Le concept de l'eau est presque toujours associé à celui du château. Par exemple le palais de la Roche de Champquin, les châteaux du Graal, de Gornemant, de Blanchefleur ou du roi Arthur se situent tous près d'une rivière ou dominent la mer. On peut supposer que ces deux étendues d'eau ont une valeur purement fonctionnelle: deux voies importantes pour le commerce ou les invasions. Si nous nous référons au commerce, c'est à cause d'un détail: alors que le château de Blanchefleur assiégié est totalement désapprovisionné, un chaland aborde devant le château et les marchands déchargent les vivres.

Par ailleurs, dans toutes les "descriptions" que fait Chrétien, nous retrouvons la même image d'une rivière aux eaux profondes et rapides, toutes les fois que les héros doivent subir de nouvelles épreuves. Ainsi, quand Perceval approche du Château de Gornemant, il aperçoit une eau noire et profonde qui court en grondant. Rappelons que le valet vient d'abandonner sa mère "qui gisait comme morte" sur le pont-levis. La faute que Perceval a commise ne pourra pas être effacée - c'est pourquoi nous envisageons l'hypothèse suivante: la couleur noire de l'eau ne serait-elle pas le signe annonciateur de deuil ou même de fléau, si nous nous

² FRAPPIER, J., *Chrétien de Troyes et le mythe du Graal, Etude sur Perceval ou le Conte du Graal*. Paris, SEDES, 1972, p. 123.

³ CHRÉTIEN DE TROYES, *op.cit.*, pp. 149-150.

rapportons à la malédiction de la Demoiselle Hideuse à propos du déclin de la souveraineté du roi mehaigné, du malheur et du deuil de son royaume? Nous pourrions en effet rapprocher nos conclusions de la théorie des symboles nyctomorphes où Gilbert Durand reconnaît la valorisation négative du noir, symbole caractéristique du péché, de l'angoisse et des ténèbres⁽⁴⁾. Perceval, jusqu'à sa rencontre avec l'ermite, ne sera qu'une âme perdue dans les ténèbres. D'autre part, c'est sur l'eau, dans une barque, que Perceval fera la connaissance de ce roi pêcheur infirme et stérile - n'oublions pas que le mutisme du chevalier empêchera la guérison et le rétablissement de la souveraineté du Roi.

L'eau peut être aussi présage de danger, d'après l'image du "Gué périlleux, dont nul n'ose approcher, s'il est dans son bon sens"⁽⁵⁾. Il semble cependant que l'eau n'ait pas ici le caractère négatif souligné ci-dessus. Gardons les paroles mêmes que se rappelle Gauvain face à Guiromelant:

... qui pourrait passer cette eau sinistre, il aurait à lui tout seul le prix du monde.⁽⁶⁾

ou encore

Je ne cherche ni gué ni pont [...]. D'où que vienne le danger, je l'attends. J'ai promis à la pucelle félonne, je tiendrai ma promesse: elle ne m'appellera pas couard.⁽⁷⁾

⁴ DURAND, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Introduction à l'archétypologie générale*. Paris, Bordas, Coll. "Etudes", 1968, p. 97.

⁵ CHRETIEN DE TROYES, *op.cit.*, p. 200.

⁶ *Ibid.*, p. 200.

⁷ *Ibid.*, p. 209.

Les images de l'eau et du gué ne sont là que comme des épreuves du défi à la prouesse de Gauvain, attaché scrupuleusement à l'honneur chevaleresque.

Se référer à la neige, - phénomène naturel qui n'est autre que de l'eau congelée-, c'est se référer aussi à l'épisode du faucon, de l'oie blessée, et des trois gouttes de sang sur la neige... et de Blanchefleur. Et Jean Frappier de considérer cet épisode comme un exemple curieux, et il se permet d'ajouter:

Chrétien ne s'est guère préoccupé de l'ordre des saisons, car il se passe une vingtaine de jours, un mois au maximum, après la Pentecôte. Un paysage de neige, en plein été, au Pays de Galles?(8)

Quelle est donc la portée et quel est le sens que Chrétien a voulu attribuer à cet événement? Perceval, dans sa phase de la quête d'aventures, s'arrête, halluciné par un spectacle étrange: les trois gouttes de sang dans la neige lui rappellent singulièrement son amie Blanchefleur. Il est bien certain que Chrétien de Troyes n'a pas imaginé les images de l'oiseau, de la neige et du sang mises en rapport avec la pensée de la femme aimée. C'est un motif folklorique fort répandu qui aurait été pris dans la tradition celtique.

Comme en la face de son amie le vermeil ressortait sur le blanc, ainsi les trois gouttes de sang se détachent sur la blancheur de la neige. Et l'idée lui plaît tant qu'à force de regarder, il croit bien vraiment contempler le teint si frais de son amie, la belle.(9)

⁸ FRAPPIER, J., *op.cit.*, p. 133.

⁹ CHRETIEN DE TROYES, *op.cit.*, p. 98.

Le poète a repris la métaphore des couleurs naturelles transférées à la beauté de l'être aimé. On croit penser que parmi les différentes étapes que doit franchir Perceval, cet épisode revêt une importance certaine dans l'idéal de la chevalerie courtoise. En effet, le héros, plongé dans une rêverie profonde, "est initié, par la seule contemplation des gouttes de sang sur la neige, aux conceptions les plus éthérées de l'amour courtois"⁽¹⁰⁾. Rappelons que Blanchefleur était devenue la drue du chevalier, c'est-à-dire la dame de ses pensées, celle pour qui l'on désire acquérir la gloire et l'honneur. De même que la nature a provoqué le rêve, de même elle le détruira. C'est une force naturelle, le soleil, qui fait fondre deux des trois gouttes de sang et fait revenir Perceval à lui. Le nombre impair trois, symbole de la perfection, disparaît, et c'est Gauvain, modèle de la chevalerie et de la courtoisie, qui sera le seul capable de ramener Perceval à la réalité. Là où Sagremor, le déréglé, et le sénéchal Keu, l'orgueilleux imbu de lui-même, échouent, Gauvain, respectueux de la personne d'autrui, parvient à comprendre que la rêverie de Perceval "n'était pas là penser de vilain, mais de cœur tendre et noble. Et celui-là était bien fou et brutal qui voulait vous en dépendre"⁽¹¹⁾.

3. Les espaces ou les étendues de terrain.

Sauf exception, on peut affirmer que ces espaces ouverts sont la prédilection des combats, de la peine, du désespoir et de la mort. Si on analyse chaque épisode, l'on se rend compte que les combats, les assauts, les tournois, les soulèvements se passent presque tous à l'extérieur des châteaux. Nous disons presque tous car l'invasion de la tour d'Escavalon et du palais de Blanchefleur se passent en partie dans les murs des châteaux.

¹⁰ FRAPPIER, J., *op.cit.*, p. 138.

¹¹ CHRETIEN DE TROYES, *op.cit.*, p. 104.

Vallées, vallons, landes, prairies et bois constituent les lieux privilégiés pour le combat: combats de Perceval contre Anguingueron et Clamadeu, ou celui de Gauvain contre Greorras, ou bien encore celui de Perceval contre l'Orgueilleux de la Lande. N'oubliions pas que nous avons affaire à des chevaliers dont l'étoile ne doit jamais pâlir. Le chevalier est là comme pour rompre le silence ou la tranquillité de la nature, trait surtout remarquable dans l'épisode de Perceval et de Clamadeu. Nous avons pu remarquer que Chrétien de Troyes est très peu versé dans les longues descriptions et que les seules descriptions qu'il fait sont généralement courtes et renferment toujours une valeur symbolique. Retenons comme exemple cette lande impassible face à l'affrontement des deux chevaliers:

La lande était unie et belle, et il n'y avait qu'eux deux, [...] ils fondent l'un sur l'autre [...]. Ils se heurtent d'une telle violence que les lames des écus se brisent et que les lances se froissent⁽¹²⁾.

L'espace ouvert représente le site favori pour que le chevalier, de par sa définition, puisse se donner à lui-même, démontrer sa prouesse, relever les défis, et par là, parvenir à "un affermissement de sa volonté propre et de sa liberté"⁽¹³⁾. C'est dans la nature que s'opèreront deux changements chez Perceval. C'est sous un chêne, dans les bois, que le héros, grâce à la nouvelle que sa cousine vient de lui apprendre, commence à entrevoir pour un instant son être véritable. Dans la lande, par ailleurs, le sentiment de la responsabilité germera en Perceval: il apprendra que ses droits ont des limites et qu'il faut parfois réparer ses torts. Peut-on s'exposer à voir en la nature une image bienfaisante?

Si la colline, emplacement des châteaux, peut être considérée comme un symbole ascensionnel, elle renferme parfois une valeur négative, par exemple pour Gauvain, lors de l'aventure qui regroupe une

12 *Ibid.*, p. 64.

13 FRAPPIER, J., *op.cit.*, p. 104.

pucelle endeuillée, un chevalier blessé, la pucelle au cœur félon. Gauvain n'apparaît pas comme le chevalier preux dans toute sa splendeur, mais plutôt comme un chevalier berné, honteux même, à qui l'on a volé le cheval, monture par excellence des héros, et qui se voit réduit sous le regard sarcastique de la pucelle au cœur félon, à monter le roncin d'un écuyer.

Un autre élément naturel très prisé dans le roman est celui de la forêt que Chrétien de Troyes dénomme plus familièrement la Gaste Forêt, les deux termes portant une majuscule. On pourrait donc souligner que c'est le seul milieu naturel qui ait un nom propre. Même les personnages apparaissent sans nom individuel: la dame veuve, le fils de la dame veuve, le valet, le beau fils. L'identité est-elle tellement nécessaire dans la forêt vierge où tout se trouve à l'état sauvage? Ce n'est que dans le monde civilisé de la chevalerie que le beau fils apprendra sa véritable identité. Pour le moment, il appartient à un monde à part, dans cette forêt printanière où ne règnent que renouveau, vie, joie, beauté et tranquillité. Il semble même qu'il existe une sorte de correspondance tacite entre cet univers presque idyllique et le jeune valet. Le jeune homme est imprégné de la joie de cet univers environnant rempli d'allégresse dont font partie les plantes et les oiseaux:

Il entre donc en la forêt et, tout aussitôt, son cœur se réjouit en lui pour la douceur du temps et le joyeux ramage des oiseaux⁽¹⁴⁾.

Mais la nature, à son tour, est pénétrée par la jeunesse du valet:

... il ôte le frein de son cheval et le laisse errer à son gré et paître par la jeune herbe verdoyante⁽¹⁵⁾.

¹⁴ CHRETIEN DE TROYES, *op.cit.*, p. 5.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 5-6.

Dans ce monde en harmonie où les chevaux peuvent paître en liberté, il semble qu'aucune ombre de danger ne puisse s'infiltrer. Le printemps appartient à la tradition médiévale du drame rituel des saisons, que Northrop Frye nomme "el drama del mundo verde, por estar su trama asimilada al tema ritual del triunfo de la vida y del amor sobre la tierra baldía"⁽¹⁶⁾. D'après la symbolique des couleurs, le vert apparaîtrait comme une couleur aux fonctions thérapeutiques, parce que confondue avec le calme et la profondeur maternelle. Il serait bon de penser que, comme il existe un rapport entre le héros et l'espace qui l'entoure, il en existe également un entre le temps et l'espace.

Pourtant ce cadre irréel est teinté d'une touche déjà prémonitoire d'un futur plus que certain. Il s'établit un contraste entre la forêt au caractère paisible et le javelot, marque d'agressivité. Cependant le jeune homme ne fait que s'amuser innocemment à darder le javelot et ne dérange en cela aucunement la nature. La vocation du beau fils est laissée à l'état purement instinctif. Mais le centre d'intimité, la coque où sa mère avait cru l'enfermer, va éclater. L'intrusion brusque des cinq chevaliers, le bruit de leurs armes constituent un choc dans l'esprit du valet. Les chants des oiseaux sont remplacés par les voix des chevaliers. Perceval reste émerveillé devant l'éclat des armures, les différentes couleurs - vert, vermeil, or, azur et argent -, les reflets du soleil. Le jeune homme, qui n'a reçu aucun enseignement dogmatique sur la religion, croit voir des diables, des anges, et, pourquoi pas, Dieu. Il vient de sortir du monde animal pour entrer dans celui des hommes: les herseurs de sa mère voués au travail de la terre, qui n'est plus la terre en friche dont parle Northrop Frye, et les chevaliers. En plus il apprend qu'il existe un roi "qui fait les chevaliers". Perceval entre de plain-pied dans l'univers des aventures, de la justice et de la violence: les cinq chevaliers sont, semble-t-il, à la poursuite d'autres personnes qui fuient.

¹⁶ NORTHRP, F., *Anatomía de la crítica. Cuatro ensayos*. Monte Avila, Editores C.A., 1977, p. 241.

Mais si Perceval fait partie intégrante de la forêt, Gauvain, de son côté, est incapable de pénétrer cet autre monde inconnu et intouchable pour lui. Perceval parviendra à s'intégrer au monde de la société, Gauvain ne réussira jamais à franchir la lisière de la forêt. L'épisode des biches sert d'exemple à notre constatation. Le monde de la forêt, le monde animal est plus fort que l'univers des armes et de la violence. La forêt est un site de paix, de tranquillité, loin du désir humain de tuer, contrairement au bois, lieu propice au combat de Perceval et du chevalier de la Lande, ou bien à la détresse et à la mort. Nous nous référerons ici au passage où le valet aperçoit dans les bois une pucelle qui crie et pleure, tenant dans ses bras un chevalier à la tête tranchée. Même le hasard est de connivence avec l'univers de la forêt: Gauvain chasse une biche blanche, la poursuit en vain, il pourrait la rattraper mais son cheval perd un fer. La nature elle-même s'insurge contre l'intrus. La biche blanche appartient à un milieu qui échappe totalement à ce héros, parfait représentant de la chevalerie arthurienne.

La nature rappelle toujours à elle ceux qui sont nés en son sein. Ainsi Perceval, après cinq ans en quête d'aventures, retourne à sa propre nature, celle de la forêt, isolé du monde des hommes et des chevaliers. La forêt devient le refuge des pénitents, c'est le siège de l'ermitage, donc lieu aussi de sainteté. Perceval, soucieux de ne point profaner l'ordre de la nature, fait un geste significatif: il descend de son cheval et se dépouille de ce harnois de défense que constitue l'armure. Ici il n'est besoin ni de moyen de défense ni de protection.

Gilbert Durand affirme que "l'histoire des religions insiste sur la douce coalescence de l'homme et de son environnement - La demeure se relie en une dialectique synthétique avec l'environnement géographique"(17). C'est dire que l'espace fermé où évoluent les héros ne peut être dissocié de l'entour géographique, soit de l'espace ouvert. Pourquoi le manoir de la dame veuve est-il situé au plus profond de la

17 DURAND, G., *op.cit.*, p. 280.

forêt? Pourquoi les châteaux sont-ils placés sur des collines et dominent-ils la mer?

Par espace fermé, nous entendons la demeure, l'abri, le refuge, image de l'intimité reposante, le logis pour la nuit, moment statique que le chevalier peut dédier à l'amour. C'est l'endroit où le bon chevalier, le bon courtisan se démet de ses armes et revêt le manteau, se considérant sous la protection du seigneur du logis qui lui donne la main en signe de salut, de respect et d'accueil. Cette intérieurité est toujours doublée d'une extérieurité rassurante, tels le mur ou l'enceinte. Le chevalier baignerait dans un univers clos, une cavité amniotique, à l'abri donc du péril extérieur. Il est certain que tous les espaces fermés ne possèdent pas ce caractère de protection. Ce n'est plus la demeure paisible mais un univers étrange, fantastique et même en révolte, qui se met au service d'une force supérieure, parfois suprême.

Par ailleurs, chaque élément de l'espace fermé correspond aux différents degrés d'apprentissage et aux diverses épreuves auxquels sont soumis les héros. D'après ce critère, nous avons classé les sous-ensembles suivant un ordre d'importance:

1. Le manoir de la dame veuve.
2. La tente de la pucelle.
3. Les hôtels.
4. Les châteaux.
5. La chapelle de l'Ermite.

1. Le manoir de la dame veuve

Le manoir n'est pas seulement une construction, c'est le foyer du beau fils. Il représente véritablement le centre intra-utérin, le ventre de la mère qui veut tenir son fils à l'écart du monde de la chevalerie. Cependant on a l'impression que le valet étouffe dans ce cadre, il a hâte d'en sortir pour se retrouver dans la Gaste Forêt. L'auteur démontre ce besoin de

s'extérioriser à l'aide d'un adverbe et surtout du passé simple qui indique une action brève et rapide:

...vivement il mit la selle sur son cheval et prit trois javelots.¹⁸⁾

Ce domaine revêt une importance certaine dans la prochaine évolution de Perceval: c'est là qu'il apprend l'histoire de son père et de ses frères, qu'il reçoit de sa mère, à l'état brut, les premiers principes de chevalerie. C'est aussi un lieu de joie, mais également de chagrin et même de mort, car la dernière image que gardera Perceval du foyer familial sera celle du pont-levis et de sa mère gisant sur le sol. Avec la dame meurt le manoir puisque le chevalier n'y reviendra plus. Le monde clos s'est ouvert.

2. La tente de la pucelle

La tente ne représente qu'un lieu de passage. Elle appartient encore à ce décor printanier qui était celui de la forêt. Tout semble propice à l'amour et au repos. Cependant avec l'extrême beauté de la tente, l'aigle doré, les rayons du soleil, le pré étincelant, l'enfant encore sauvage prend la tente pour le moutier, la maison de Dieu dont vient de lui parler sa mère. Rappelons que le soleil, l'or et les rayons font partie de la symbolique spectaculaire; en effet, le soleil signifie d'abord la lumière et la lumière suprême. Voulant suivre les directives de sa mère, le valet pénètre dans la "maison de Dieu pour le prier de ... lui donner à manger". Notons que le beau fils n'est à l'abord qu'un rustre à peine dégrossi du paganisme; il connaît la religion à travers les dires de sa mère. S'il entre dans le "moutier", c'est par pur instinct animal: il a faim. Il n'est même pas étonné de trouver une pucelle sur un lit dans la maison du Créateur! Dans la tente, il va appliquer au pied de la lettre les dernières paroles de sa mère, mais à l'envers. La pucelle ne lui accorde rien, il agit selon ses

¹⁸ CHRETIEN DE TROYES, *op. cit.*, p. 5.

propres désirs: saluer la pucelle - lui prendre un baiser et l'anneau qu'elle porte au doigt. L'enfant de la forêt ne sait pas encore ce qu'est le mal. Ses gestes sont brusques, il arrache carrément l'anneau. Le valet n'a aucun respect pour la pucelle, il la met presque sur le même plan que les chambrières de sa mère. Ce n'est pas encore ce chevalier poli par l'amour en extase devant les trois gouttes de sang sur la neige. Il enfreint en outre les lois de l'hospitalité qu'il méconnaît pour le moment. Chrétien de Troyes a recours à ce motif du folklore populaire où "la gourmandise serait liée à la sexualité, le buccal étant l'emblème régressé du sexuel"(19). Une fois assouvis ses instincts sexuels, le valet rassasie sa faim. Satisfait de lui malgré les larmes de la pucelle, il n'a que faire des menaces que profère la dame, il l'invite même à se joindre à lui au repas. Perceval n'a aucune notion de l'honneur chevaleresque, du respect, il ignore encore que ses droits s'arrêtent à ceux des autres. Si l'on devait soupeser la valeur de la tente, l'on pourrait affirmer qu'elle représente pour le valet le point intermédiaire entre l'éducation théorique reçue de sa mère et l'éducation par l'exemple donnée par Gornemant de Goort.

3. Les hôtels

D'après Lucien Foulet, l'hôtel désigne "non seulement la demeure importante d'une personne considérable par sa situation ou sa fortune, mais toute maison d'habitation, même des plus humbles". Il ajoute, "demander l'hôtel, c'est demander l'hospitalité"(20).

L'hospitalité, voilà un terme cher aux deux vassaux qui accueillent chez eux Gauvain: Dan Garin, le vavasseur de Tiebaut de Tintanguel, et le nautonier, vassal des deux reines du château de la Roche de Champguin. Les lois de l'hospitalité sont tellement ancrées que dan Garin est prêt à défier son seigneur qui ose médire sur son hôte:

¹⁹ DURAND, G., *op.cit.*, p. 129.

²⁰ CHRETIEN DE TROYES, *op.cit.*, p. 220.

- Oh! voilà des paroles bien laides. Je suis votre homme et vous êtes mon seigneur. Mais, en mon nom et au nom de tout mon lignage, je vous rends votre hommage ici même et je vous défie, plutôt que de vous permettre une pareille déloyauté dans mon hôtel.(21)

Si Gauvain est resté impassible lors du tournoi au château de Tiebaut, il avait une excuse valable. Accusé de trahison par Guinganbresil, il lui faut laver l'affront, "il ne peut donc risquer ni prison ni blessure, tant qu'il ne sera pas lavé de cet opprobre"(22).

L'hôtel est le logis du repos pour la nuit, moment statique pour le chevalier, mais aussi moment où on se consacre à la dame. Justement Gauvain, soucieux de sa gloire mondaine, surtout chevalier galant, oublie pour un instant le combat singulier et accepte d'être le chevalier de la pucelle aux petites manches pendant le tournoi. Mais si à l'hôtel de Dan Garin l'hospitalité est surtout une question d'honneur, puisque accuser l'hôte, c'est accuser celui qui le reçoit, l'hôtel du nautonier se place plutôt au niveau de la personne; il renferme, selon nous, une valeur symbolique plus profonde. Gentiment et humblement, le marinier propose à Gauvain son hôtel. Le nautonier, dont l'identité exacte ne nous est point révélée, joue deux rôles. C'est d'une part l'hôte prévenant et d'autre part, on peut le considérer comme l'ange-gardien de Gauvain.

L'hôtel est le gîte de l'allégresse, de l'entente cordiale entre les deux personnages. Cependant il apparaît comme un lieu étrange où se cache un secret, une demeure qui veut garder en son sein Gauvain et même le protéger contre un certain péril. En effet, par la fenêtre de sa chambre, le chevalier aperçut un château. Intrigué, il se renseigne auprès du nautonier qui se comporte étrangement: il ignore le nom de son seigneur! Dan Garin essaie de retenir Gauvain par tous les moyens, il l'invite même à

21 *Ibid.*, p. 123.

22 *Ibid.*, p. 122.

rester davantage à l'hôtel, mais Gauvain, toujours attaché à l'honneur chevaleresque, veut défier le sort et décide de partir pour ce château fantastique, attrant, où "lâches ni traîtres ne peuvent durer, ni déloyaux ni parjures, ils meurent aussitôt"(23). Chrétien de Troyes nous présente par conséquent plus la demeure d'un ange protecteur qui, face à l'entêtement du chevalier, se résout en toute bonne foi, mais à contre-cœur, à le suivre et à lui servir de guide.

4. Les châteaux.

Les châteaux féodaux, dans *Perceval*, sont au nombre de huit, c'est dire qu'ils représentent la majorité des espaces fermés. Il faudrait indiquer avant tout la signification exacte de ce terme et ne pas se conformer au sens de château fort qu'on lui donne actuellement: le terme de château s'applique souvent à un bourg ou à toute une petite ville fortifiée qui contient, à part le château proprement dit, des maisons, des rues, des places.

Le château revêt une valeur certaine dans l'optique que recherche Chrétien de Troyes. C'est la demeure du seigneur, site de repos, de tranquillité. L'intérieur du château représente à priori le lieu intra-utérin où le chevalier retrouve la protection maternelle. L'hospitalité y possède ses lois: généralement toutes les fois qu'un chevalier pénètre dans un château, on le désarme, on le couvre du manteau, détail qui permet de reconnaître le noble du vilain. Le noble enlève l'armure et ne conserve que le pourpoint. Un autre détail pittoresque: l'hôte prend presque toujours le chevalier par la main en signe d'entente mutuelle. Citons Perceval et Gornemant, Gauvain et Perceval, Gauvain et le roi d'Escavalon ou encore Gauvain et sa sœur. Enfin relevons cette légère particularité, mais qui peut avoir son importance: le pont-levis est toujours baissé. Cependant si la porte du château est fermée, c'est signe de crainte, de méfiance envers

23 *Ibid.*, p. 178.

l'ennemi ou l'inconnu. Si elle est ouverte, c'est peut-être un symbole soit de paix, d'accueil, mais aussi de danger, voire de piège.

Les combats ont généralement lieu à l'extérieur. Cependant ils se déroulent parfois dans l'enceinte même, et le château deviendra alors lieu de péril, même de péril mortel. Par ailleurs il renferme un sens surtout symbolique: chaque château correspond à une étape capitale dans l'apprentissage chevaleresque de Perceval ou aux mérites spectaculaires de Gauvain. Vu l'importance numérique des châteaux, nous les avons regroupés de la façon suivante:

- a. Le château de la première initiation: Gornemant de Goort.
- b. Le château et l'amour: Beaurepaire.
- c. Les châteaux de passage: Tiebaut de Tintanguel et le roi d'Escavalon.
- d. Les châteaux fantastiques: la Roche de Champguin et le Graal.
- e. La Cour du roi Arthur.

a. **Le château de Gornemant de Goort**

Quand Chrétien de Troyes présente les cadres fermés, il agit exactement comme le ferait une caméra cinématographique: il nous fait passer sensiblement de l'extérieur à l'intérieur. La description n'est pas purement décorative. Rappelons que la "descriptio" est un point important de la rhétorique médiévale, c'est dire qu'elle remplit en général une fonction symbolique. La description extérieure, quand elle existe, est presque toujours le reflet de la demeure intérieure, elle peut être le signe avant-coureur des faits qui se déroulent à l'intérieur. Elle est présage de paix, de peur, de danger ou parfois de puissance.

L'auteur décrit le château d'un prud'homme, une demeure splendide dans toute sa puissance, protégée de toutes parts, située sur le flanc d'une colline, emplacement favorable à la défense et à la visibilité. De nombreux épithètes laissent entrevoir cette rosbustesse: "forte et haute tour", "solide barbacane", "forts moellons", "quatre tours trapues", "un

haut et robuste pont". Ce château joue un rôle essentiel dans l'évolution progressive que connaît Perceval. C'est le deuxième château où pénètre le valet. Celui-ci s'est bien rendu à la cour du roi Arthur, "ce roi qui fait les chevaliers", mais il ignore encore tout de la chevalerie. C'est donc le valet inexpérimenté, vêtu de l'armure du chevalier vermeil, qui, tout naturellement, cherche un logis pour le soir. L'hôte rend les honneurs qui sont dus à un noble. Le prudhomme qui se distingue par sa droiture et sa loyauté remplit une fonction considérable dans l'apprentissage chevaleresque de Perceval. Si le valet a déjà reçu la leçon théorique sur les devoirs du chevalier, Gornemant lui enseignera la pratique. Le valet assiste à un véritable cours de chevalerie pratique: le maître enseigne et l'élève applique. Il est temps pour le prud'homme d'armer Perceval chevalier selon le rite, car "tout membre de la chevalerie possède le droit de donner l'adoubement".⁽²⁴⁾ Ce château tient une grande place dans l'initiation de Perceval à la chevalerie. C'est là tout d'abord qu'il reçoit l'adoubement, cérémonie que la tradition médiévale entendait comme le symbole d'une transmission de puissance en même temps que le transfert de droiture morale. Selon la coutume, "le prud'homme se baisse et lui chausse l'éperon droit [...]. [...] prend l'épée, la lui ceint et lui donne l'accolade"⁽²⁵⁾. Gornemant lui confère l'ordre de la chevalerie en lui enseignant que tout chevalier détient un code où entrent loyauté et bravoure. Le château de Gornemant correspond à une autre étape de la vie du héros, un passage qui se reflète également dans l'apparence vestimentaire de Perceval qui abandonne ses vêtements gallois pour revêtir les habits de chevalier. Non seulement le valet a été initié à l'ordre chevaleresque, mais encore à la connaissance des raffinements courtois.

b. Le château de Beaurepaire

²⁴ M.M. DAVY, *Initiation à la symbolique romane (XII)*. Paris, Flammarion, 1977, p. 267

²⁵ CHRETIEN DE TROYES, *op.cit.*, p. 42.

Beaurepaire est le premier château qui porte un nom. De prime abord le nom du château s'oppose tout à fait à son aspect extérieur. Ici aussi la description renferme une valeur purement symbolique. La désolation du paysage, l'aspect délabré du pont, la porte fermée à double tour, tout n'est qu'un prélude à la situation intérieure du château. Il existe par conséquent une correspondance entre les habitants, l'intérieur et l'extérieur du château: la tristesse, l'abandon, la désolation qui font partie intégrante de l'intérieur de la demeure, se reflètent de même dans son aspect extérieur ou la vision que le poète en donne.

La porte du château fermée est signe de peur et de méfiance vis à vis de l'extérieur, présage de danger. Notons que Perceval est obligé de marteler la porte de son poing. Le chevalier assiste à un spectacle désolant: c'est pitié de voir les seuls habitants qu'il rencontre: la pucelle maigre et pâle, les quatre sergents dans un état déplorable. Dans la ville fortifiée, en dehors du château proprement dit, les rues sont désertes et noires, les masures croulantes; ces quelques adjectifs remplissent une fonction plus que significative, ils sont l'image même de la déchéance, de l'abandon, du fléau, du deuil.

Malgré cet univers de désespoir, les lois de l'hospitalité ne sont point violées. Conduit au palais, le chevalier est reçu avec les honneurs qui lui sont dus: on le désarme et on lui apporte le manteau. Cependant un contraste s'établit à un premier niveau entre la détresse de la ville et la richesse du palais, entre les prud'hommes devenus vieux, non par l'âge mais par les soucis et la grâce, la richesse et la beauté de Blanchefleur que l'auteur présente comme la merveille des merveilles. A travers le portrait qu'il en trace, nous voyons l'importance que Chrétien de Troyes accorde aux couleurs or, blond, blanc, symboles de lumière, de beauté et de blancheur. Il est possible alors de comprendre le sens de la maîtresse du logis et surtout le nom du château - Beaurepaire - soit beau refuge.

Beaurepaire est le château où Perceval applique les leçons données par le prud'homme. Il garde le silence face à la pucelle qui se voit forcée de le rompre. Ce silence ne serait-il point un présage au mutisme de

Perceval pendant la scène du graal? Beaurepaire a une autre portée et l'on ne peut citer ce château sans le mettre en rapport avec la visite nocturne de Blanchefleur au chevalier. Après l'épisode de la tente, il est impossible de considérer Perceval comme un novice. Il ne recherche dans le baiser qu'un degré de plaisir et rien de plus. Il l'avoue lui-même à la pucelle:

Il fait autrement bon vous embrasser que la plus belle des chambrières de chez nous.⁽²⁶⁾

Cependant Perceval n'est pas à placer au même niveau que Gauvain, le chevalier aux amours volages. Blanchefleur constitue une nouvelle expérience pour le chevalier et fait naître en lui un sentiment mêlé de tendresse et de pitié. En outre, sur le plan personnel, Perceval connaît une évolution notable: dans un premier temps, lors du combat contre Anguigneron, il cède devant la tristesse et les larmes de Blanchefleur. Il combat sur commande espérant requérir comme prime la druerie de la pucelle. Beaurepaire correspond à première vue au lieu d'initiation aux plaisirs de l'amour courtois où la druerie fait partie de la vision du chevalier. En effet la drue est celle pour qui l'on cherche à acquérir honneur et gloire dans les combats. La vocation chevaleresque est pour ainsi dire ennoblie par l'image et la pensée de la dame. Toutefois Perceval n'est pas homme à se laisser assujettir par la pensée de sa drue qui ne représente qu'une étape dans l'affirmissement de sa personnalité. Le chevalier, avide de dépassement, ne saurait s'arrêter à ce stade-là. C'est lui qui prend l'initiative du combat contre Clamadeu; il a subi un changement, il a appris à assumer ses responsabilités. Il agit selon sa volonté propre et renforce par là le sens de sa liberté. Perceval, héros de la disponibilité, est incapable de s'enfermer dans un formalisme courtois. Les sentiments qu'il a pour Blanchefleur et les liens de la druerie ne peuvent le retenir. Beaurepaire représente le point de transition entre l'enfant de la nature obéissant à ses instincts animaux, le bachelier et le chevalier qui commence à envisager son autonomie morale.

26. *Ibid.*, p. 21.

c. **Les châteaux de passage**

Nous avons réuni dans le même sous-groupe le château de Tiebaut de Tintanguel et celui du roi d'Escavalon qui appartiennent tous deux au cycle Gauvain. Ces deux châteaux semblent se dissocier de ces autres demeures, image de l'intimité reposante, ces logis pour une nuit. Ils ne constituent finalement que des sites où le héros ne fait que passer, mais ils revêtent tout de même une importance sûre dans les diverses étapes que traverse Gauvain. Si le château de Tiebaut est un lieu d'inaction, la cour du roi d'Escavalon est celui du combat spectaculaire.

Chrétien de Troyes ne suit pas la même technique de présentation pour le château de Tiebaut: il ne décrit pas comme à son habitude l'extérieur puis l'intérieur. Les seules indications que donne l'auteur laissent entrevoir une demeure opposée à la lutte. On dirait que les murs eux-mêmes se montrent réticents au tournoi qui voit s'affronter les gens de Tiebaut contre ceux de Méliant de Liz. Le château ne représente que le lieu, la salle de spectacle d'où l'on peut assister au véritable spectacle qui se déroule à l'extérieur. Par contre c'est la demeure qui accueille dans l'allégresse le vainqueur du tournoi: Gauvain , tout fier d'être admiré par toute une cour de femmes, lui, le chevalier courtois si attaché à la gloire mondaine.

Jusqu'à présent nous avons noté que nul combat ne se passe dans un château, lieu de repos, où entrent en action les lois de l'hospitalité. Il semble qu'il faille rectifier cette affirmation si nous considérons la cour du roi d'Escavalon qui tient une place de prédilection dans les péripéties de Gauvain. C'est là où le héros, accusé de félonie, doit relever le défi et se battre en duel contre Guinganbresil. Il ne peut donc représenter à priori un site de repos, un abri pour le chevalier; c'est une demeure déjà prédestinée au combat. La description qu'en fait Chrétien de Troyes renferme une valeur symbolique. L'emplacement du château et l'aspect robuste de ses murs prouvent que ce logis est préparé contre toute attaque extérieure. Par ailleurs cette puissance physique reste un signe avant-coureur permettant de relever la force intérieure du château, qui se retrouve dans la beauté des

habitants, les qualités extraordinaires des ouvriers et la richesse exceptionnelle de la ville, que nous rencontrerons au château fantastique de la Roche de Champguin. Autant le château de Beaurepaire laissait entrevoir la misère et l'abandon, autant celui-ci apparaît comme l'image de l'union entre la force extérieure du domaine et sa richesse intérieure.

Les lois de l'hospitalité ne font pas défaut: elles renferment tout au contraire deux aspects fort intéressants. D'une part elles exigent que Gauvain, mené par la main chez la sœur du roi, soit traité non comme un simple hôte mais comme un frère. Il est reçu avec tous les honneurs "dans cette ville où tous le haïssent mortellement". Au premier abord la tour est l'image du repos, de la demeure accueillante où le héros se donne à l'amour - et surtout ici aux amours volages - puisque Gauvain ne semble pas le représentant de l'amour courtois par excellence. A un second niveau beaucoup plus poussé, l'hospitalité est une question d'honneur: lorsque la commune de la ville se soulève et qu'elle assiège la tour où se trouve Gauvain, son hôtesse est tenue de la protéger contre les assaillants, car vouloir s'emparer de Gauvain, c'est l'outrager elle-même. La loi de l'hospitalité conserve un côté parfois cruel si l'on admet que la pucelle doit protéger un assassin!

Par ailleurs la femme joue un rôle prépondérant: elle n'est plus tout à fait la femme-objet qui accompagne le chevalier, les pucelles impénétrables, ces provocatrices du château de Tiebaut que la jalousie réciproque pousse à se venger, ou bien encore ces spectatrices des tournois. On pourrait dire que la sœur du roi est à la hauteur de son rang, ce serait la "femme-chevalier" qui lutte vaillamment aux côtés de Gauvain. Cet épisode dans la tour du château nous permet de découvrir un Gauvain en action face aux bourgeois. Il est sûr que l'auteur présente un héros preux, mais que serait-il advenu de ce chevalier sans l'intervention du seigneur de la ville?

L'intérieur du château du roi d'Escavalon n'est donc pas pour Gauvain le lieu intra-utérin où le héros pouvait se sentir en sécurité derrière ces lourdes murailles. Alors que Perceval, dès son entrée dans un

château, se défaisait de ses armes et revêtait le manteau, Gauvain a son armure, détail significatif qui nous permet d'ajouter que, si le château était généralement lieu de repos pour Perceval, pour Gauvain, c'est un lieu de révolte, voire un signe de danger.

d. **Les châteaux fantastiques**

Nous avons regroupé sous cette dénomination deux châteaux: le château du prud'homme infirme et celui de la Roche de Champguin qui ont, d'après nous, de nombreux rapports en commun. Ce sont d'une part des châteaux qui renferment tout un mystère, un secret, où ont lieu des événements incompréhensibles: tout est enveloppé de merveilleux et de magie. D'autre part ils remplissent tous deux une fonction considérable dans l'évolution personnelle de chaque héros: ce sont des sièges où les chevaliers doivent surmonter des épreuves d'une force suprême pour pouvoir accéder à un stade supérieur qui dépasse les règles proprement dites de la chevalerie.

Le château du prud'homme infirme n'est au premier abord que la maison du pêcheur qui offre à Perceval son logis pour la nuit. Cependant son aspect extérieur laisse perplexe. La demeure conserve en effet le caractère merveilleux d'un château venant d'une autre planète, d'abord invisible aux yeux du chevalier. Elle émerge d'un coup en un vallon comme réaction à un tour magique. La cousine de Perceval reconnaît qu'il appartient à un monde irréel:

Mais je m'émerveille de ce que je vois. On pourrait chevaucher, comme tous le savent bien, vingt-cinq lieues dans la direction dont vous venez sans rencontrer un hôtel qui fût loyal, bon et sain⁽²⁷⁾.

27 *Ibid.*, p. 81.

Chrétien de Troyes ne décrit que sommairement l'extérieur du château. Il n'en donne qu'un détail mais fort révélateur: la tour était carrée. Or il est bien rare de trouver des châteaux aux tours carrées. Davy souligne que "le carré, en raison de sa forme égale des quatre côtés, symbolise le cosmos"⁽²⁸⁾. Par son architecture, la tour rappelle davantage de nombreuses églises romanes qu'un château médiéval. Retenons une autre remarque du même critique qui affirme que tandis que "le cercle exprime le céleste, le carré exprime le terrestre, non pas en tant qu'opposé au céleste, mais en tant que créé"⁽²⁹⁾. Que représente alors ce domaine ambivalent qui de l'extérieur garde plutôt l'aspect d'un lieu saint mais qui à l'intérieur est construit sur deux plans?

A première vue, il apparaît comme n'importe quel château, mais plusieurs détails nous détournent de cette hypothèse. Comme dans tous les châteaux, Perceval est reçu avec tous les honneurs suivant les rituels de l'hospitalité. En outre la décoration intérieure, le souper, cet accueil chaleureux qui est fait au héros, tout pourrait tenir du vérifique. On pourrait à la rigueur admettre que le seigneur reçoit son hôte assis sur un lit si l'on sait qu'il est infirme. Cependant la richesse fabuleuse du prud'homme, la splendeur de l'or, le terrible manège des valets qui entrent et qui sortent, le cortège du graal, le ruissellement de lumière, le silence de Perceval restent difficiles à analyser si l'on ne se réfère aux explications de la cousine, de la pucelle hideuse et de l'ermite.

L'épisode du graal est composé à partir d'un contraste entre un plan visible, resplandissant, presque ensorcelant, et d'un arrière-plan contenant un sens caché que Perceval est incapable de saisir. Cette ambiguïté est une forme de symbolisme qui permet d'entrevoir le paganisme d'un ancien mythe, mais qui ouvre une perspective spirituelle, religieuse. Ceci nous servirait à comprendre l'architecture extérieure du château. C'est aussi le domaine qui reçoit le chevalier qui a écouté les conseils de sa mère et de

28 M.M. DAVY, *op.cit.*, p. 181.

29 *Ibid.*, p. 186.

Gornemant de Goort, qui tous deux lui ont enseigné que trop parler, c'est se conduire comme un vilain. La scène du graal apparaît à un héros sans nom individuel, naïf encore et attaché à son éducation antérieure. Le silence de Perceval est finalement fort compréhensible si l'on envisage ce point de vue-là. Cependant le château accueille aussi le fils qui vient de commettre un péché envers sa mère, morte sur le pont-levis. Son mutisme durant la scène ne serait-il pas un châtiment de Dieu?

Dans ce château, Perceval découvre un monde fascinant qui détonne complètement avec l'ambiance qu'il a connue jusqu'à présent. Son passage dans cette demeure correspond à une étape nécessaire dans l'évolution morale et spirituelle du héros. Les questions auraient pu avoir un double effet: elles étaient étroitement liées à la guérison et au rétablissement du roi sur le trône, elles rendaient service aux gens du pays en évitant le malheur, la misère et la dévastation du gaste pays. Le chevalier est émerveillé par tout ce céromonial, mais il demeure indifférent face à l'infirmité du seigneur. Perceval est spectateur du monde visible de l'illusion; il est incapable de comprendre la symbolique profonde et interne des faits qui se déroulent devant lui. L'auteur a établi une opposition entre les jouissances terrestres qui appartiennent au monde de la chevalerie mondaine et l'univers occulte et austère, celui de l'ascète à qui l'on apporte le graal. Le château lui-même se révolte physiquement contre cette incapacité, cette incompréhension et surtout ce silence mortel de Perceval: au lendemain de l'événement, le chevalier trouve toute les portes fermées et le pont-levis baissé comme pour le chasser de cet univers étrange puisque le mystère non dévoilé se referme sur lui-même:

Le pont-levis est baissé: on n'avait pas voulu que rien le retînt, à quelque heure que ce fût, quand il voudrait partir[...]. Le valet se retourne pour voir ce qui se passait et s'aperçoit qu'on avait levé le pont⁽³⁰⁾.

³⁰ CHRETIEN DE TROYES, *op.cit.*, p. 79.

Ce château apparaît comme une phase négative dans la transformation progressive du héros voué à l'échec dans son apprentissage de la vie spirituelle, dû au péché commis contre sa mère.

Le château de la Roche de Champguin fait partie lui aussi du monde fantastique de Chrétien de Troyes. Il se situe dans ces régions mystérieuses, au-delà de la borne de Galvoie d'où les chevaliers ne reviennent pas. Ce domaine tient plus de l'univers féerique, légendaire, que de la réalité quotidienne. Ce palais impressionnant par sa richesse ressemble énormément au château du Graal. De nombreux détails permettent de faire ce rapprochement. L'unijambiste assis sur les marches du palais, souvent présenté ainsi dans l'art médiéval, rappelle beaucoup ce prud'homme infirme, souverain déchu. Le lit qui réapparaît dans ce décor merveilleux représente l'objet fabuleux au pouvoir maléfique servant à éprouver la vaillance et la témérité de Gauvain. Ce château s'écarte à tous points de vue de ces demeures où le héros était reçu avec tous les honneurs à son arrivée. Tout semble laisser pressentir le danger: remarquons que Gauvain conserve son armure à l'intérieur des lieux. Alors que Perceval est un héros inactif, spectateur inpassible de la scène du graal, Gauvain est ici le héros en action qui parvient, après les deux épreuves du "lit de la merveille", à mettre fin aux enchantements du château. Alors seulement il peut revêtir la robe qui convient à un chevalier de la sorte. Le château enchanté est le lieu propice où le chevalier peut faire une telle démonstration de sa prouesse exemplaire, mais il est loin de représenter le rédempteur tant attendu. Gauvain est parvenu à effacer les sortilèges de mélancolie qui régnait sur ce monde déchu, sur ces hommes pour lesquels la chevalerie n'a pas d'âge, ces veuves et ces orphelines en quête d'"un chevalier capable d'accomplir de tels vœux et d'abord de se maintenir au palais"⁽³¹⁾. La victoire de Gauvain, unique assaillant du palais, est purement illusoire. Le héros lui-même se définit comme incapable d'assumer cette responsabilité qui lui est imposée. Au lieu d'être le seigneur du château, cet envoyé de Dieu, le

³¹ *Ibid.*, p. 179.

libérateur des enchantements, il en est devenu le prisonnier. Le château fantastique fait figure pour Gauvain comme pour Perceval de château de l'échec. Ces chevaliers imparfaits manquent tous deux une aventure prodigieuse: Perceval n'a pas posé les questions, Gauvain rompt la norme qui dit que "le chevalier qui serait si aimé de Dieu qu'on l'appellerait céans seigneur et maître et protecteur ne sortirait jamais de ce palais"(32). Gauvain ne peut accéder à cette règle trop rigide à son sens et on accepte de le laisser sortir sur parole. Il semble bien que ce chevalier ait été ensorcelé par ce château éloigné du monde réel par l'eau, séparation mythique des deux mondes. Ce site, par son caractère énigmatique, représente un mélange de deux univers: le quotidien et le fantastique. Il garde l'allure du château féodal où sont respectées les lois de chevalerie et de courtoisie. La Roche de Champguin est aussi un centre de commerce où l'on teint des étoffes sanguines, mais il fait partie en même temps d'un univers paradisiaque, royaume féerique où des femmes d'une beauté éblouissante charment les chevaliers, enfin au-delà où l'on ne meurt pas.

e. **La Cour du roi Arthur**

C'est une Cour qui se déplace. Carlion, Disnadaron, Orcanie sont les différents sièges du roi et des chevaliers de la Table Ronde. La cour représente par ailleurs le point de mire de tout le roman. Elle reste, comme le dit Jean Frappier, "le lieu de ralliement et le centre de dispersion des aventures"(33). On ne pourrait cependant la considérer comme un champ d'action proprement dit, étant donné que le roi apparaît toujours assis en son palais. La cour est un monde à part, qui remplit une fonction distincte pour chacun des héros. Pour Gauvain, comme pour Perceval, ce palais figure comme le noyau du monde de la chevalerie, mais il renferme une valeur beaucoup plus grande pour Perceval. En effet, il appartient au rite d'initiation que suit le valet puis le chevalier, c'est-à-dire que chaque visite que rendent au roi Perceval ou ses intermédiaires

32 *Ibid.*, p. 188.

33 FRAPPIER, J. *op.cit.*, p. 28.

correspond à un degré différent de l'évolution du personnage. N'oublions pas que le palais reçoit le valet simple ingénue, ébloui dans sa forêt natale par des chevaliers, et qui vient d'accomplir le terrible péché, cause de la malédiction qui accable le gaste pays. Perceval n'a encore aucune notion des règles de la chevalerie quand il entre à cheval dans la salle du château royal. Cette première scène à la cour garde une valeur toute symbolique. La description triste, sinistre des gens de la Cour, les chevaliers blessés, la douleur du roi, la honte de la reine, tout apparaît comme un signe prémonitoire à la détresse finale. Cependant au milieu de ce sombre cadre détonnent deux personnages qui font partie du folklore universel: le fou et la pucelle au beau rire. Perceval a l'air d'un mage capable de rendre le rire à la pucelle qui "n'avait ri depuis plus de six ans", qui lui présage un destin hors du commun:

Valet, si tu vis longuement, mon cœur me dit que dans tout le vaste monde il n'y aura et on n'y saura nul chevalier qui te surpassé⁽³⁴⁾.

L'image de Perceval fait toujours partie du tableau de la cour, même si lui en personne en reste parfois absent. Son amour de la chevalerie le pousse à partir en quête d'aventures, à combattre et à envoyer les chevaliers vaincus, Anguigneron, Clamadeu, l'Orgueilleux de la Lande, se constituer prisonniers au roi Arthur. Tous les chevaliers annoncent que Perceval n'entrera à la cour que lorsqu'il aura vengé la pucelle du soufflet donné par le sénéchal Keu. Ces trois messagers et les soixante chevaliers d'élite vaincus constituent un prétexte, une sorte de défi incessant lancé au souverain qui ne peut qu'admettre la véracité de la prédiction lancée par la pucelle et le fou.

La cour incarne un univers aux multiples visages. Lieu de désolation au début, port d'attache des chevaliers vaincus, siège de réunion et de fêtes, le château apparaît également comme la vision du cauchemar

³⁴ CHRETIEN DE TROYES, *op.cit.*, p. 28.

en la personne de l'immonde pucelle montée sur la mule chauve, image extérieure de ce que cache Perceval au fond de lui-même. Si la cour est le centre de diffusion des exploits du chevalier, elle est aussi tribunal de justice qui accuse Perceval de génocide et Gauvain de trahison.

Mais la cour symbolise d'un autre côté le point de départ de la quête du graal; l'irruption de la pucelle hideuse correspond ainsi à un changement qui s'opère en Perceval qui prend une nouvelle direction vers ce chemin difficile et lent jusqu'à ... l'ermitage. A partir de ce moment-là, aucune demeure ne peut être signe de repos pour ce héros qui a choisi de percer le mystère du graal et de la lance qui saigne. En cela, Perceval se distingue des autres chevaliers et en priorité de Gauvain dont la renommée vient d'être salie par Guinganbresil. La cour du roi Arthur, centre privilégié de la chevalerie où Gauvain brillait au milieu de tous les autres, semble "tourner le dos" à son héros accusé de félonie et qui s'efface peu à peu devant la figure du héros prédestiné: Perceval.

5. La chapelle de l'ermitte

La chapelle de l'ermitte tient une place prépondérante dans la règle de conduite que fait suivre Chrétien de Troyes à son héros Perceval: règle morale et religieuse de la chevalerie très pieuse. L'ermitage renferme un sens transcendental dans l'évolution du personnage. Elle correspond au point d'aboutissement nécessaire dans ces différents degrés d'initiation à la chevalerie, à la connaissance des usages du monde et des règles de politesse, à l'amour et enfin à la vie spirituelle. Après cinq ans de vie vouée à la chevalerie, Perceval, égaré en lui-même, en quête peut-être d'une autre aventure, rencontre des chevaliers pénitents qui, ce jour de Pâques, viennent de se confesser chez un saint ermite qui vit dans la forêt. Cette rencontre constitue une scène symétrique à l'épisode où le valet était émerveillé par les cinq chevaliers dans la Gaste Forêt, et qui l'avait initié à la chevalerie profane. Perceval est ébloui à nouveau par ces pénitents, symbole de la chevalerie pieuse. Le héros ressent comme un appel vers Dieu.

Le cadre extérieur est intimement lié au cadre intérieur. Cet espace ouvert, ce milieu ambiant naturel que constitue la forêt, est comme une preuve de l'existence d'une force suprême. La nature à son tour devient matière d'enseignement et se met donc au service de Dieu. En empruntant le long sentier du repentir, Perceval retourne à sa propre nature, celle de la forêt, isolée du monde des hommes et des chevaliers. L'ermitage, lieu saint, ne doit pas être souillé. Ce n'est point le chevalier qui se présente devant l'ermite mais le simple homme dévêtu de son armure. La chapelle est avant tout refuge, "réceptacle géographique", qui accueille en son sein un pécheur abandonné de Dieu. Ce n'est plus que l'homme soumis, repentant, qui a saisi l'importance de sa faute, qui tombe à genoux devant le saint homme. La chapelle fait figure d'abri, mais aussi de lieu de révélation pour Perceval, révélation de Dieu, de tout ce monde mystérieux et indéfinissable devant lequel il restait aveugle. Là le héros parvient au but de cette recherche, de cette connaissance de soi-même. Avant de mourir, sa mère l'avait recommandé à Dieu qui l'a guidé et sauvé. Le repentir a ouvert l'âme de Perceval qui voit désormais clair en lui et qui vient de comprendre enfin le sens de la vie spirituelle. Ce lieu saint revêt une valeur considérable dans le sens qu'il est le siège de la libération morale du chevalier touché par la grâce du repentir et capable maintenant de parvenir à une plus haute perfection. La chapelle, symbole de lumière, lui dévoile les secrets du château du Graal, le mystère du frère de l'ermite enfermé dans cette vie austère, humble, même ascétique. L'ermite lui apprend ainsi que le graal renferme une valeur nutritive doublée d'une valeur religieuse, même eucharistique. Il suit la lignée de la mère et de Gornemant de Goort en ceci que la chapelle continue les rites d'initiation dont elle représente le terme. La scène de la chapelle est une antithèse de la scène du graal; Perceval fait figure à présent du héros purifié qui a dépassé le stade de la chevalerie mondaine pour atteindre celui de la chevalerie revitalisée par l'amour de Dieu.

Par conséquent il existe bien un rapport entre les personnages et l'environnement où ils évoluent. Chrétien de Troyes accorde une plus grande importance à l'espace fermé qu'à l'espace ouvert. Les faits qui ont lieu dans un espace fermé vont prédominer sur ceux qui se déroulent dans

un espace ouvert, qui ne représente en réalité que le désir de devenir chevalier. C'est le siège des combats et des tournois, là où est mise en pratique la théorie instructive enseignée dans les espaces fermés. Les espaces ouverts renferment des symboles polyvalents: les uns marquent la tranquillité, les autres le désespoir, la peine et la mort, d'autres encore indiquent l'égarement ou le repentir. Ils définissent un monde animal qui aboutit à la paix et un monde social qui conduit à la lutte. Quant aux espaces fermés, on peut affirmer qu'ils ont des connotations tout à fait différentes suivant les personnages. Dans certains cas, ils présentent le peu de relation entre l'individu et la réalité, dans d'autres ils montrent un manque de savoir-vivre. Certains ont une fonction purement instructive, soit dans l'ordre chevaleresque, soit dans l'amour courtois, et sont une étape dans l'affermissement de la personnalité de l'individu qui laisse ses instincts animaux pour revêtir le manteau de la vie sociale. Certains dénotent une espèce d'évolution morale et spirituelle chez Perceval et démontrent les prouesses des deux héros en même temps qu'ils constituent un tribunal de justice. Les espaces fermés revêtent une ampleur tout à fait spéciale dans ces sites merveilleux et énigmatiques qui correspondent à une phase d'échec dans la recherche de la perfection.

**LOS ESPACIOS AUSENTES EN EL
JEU DE SAINT NICOLAS DE JEAN BODEL.
MAS AQUI Y MAS ALLA DEL MILAGRO.**

Julián MUELA EZQUERRA

En palabras de Eugène Lintilhac, el *Jeu de Saint Nicolas* de Jehan Bodel merece el honor de constituir un «document précieux pour l'histoire de notre théâtre», no sólo por la agudeza de sus diálogos, de su estilo, ritmo y versificación, sino porque, en conjunto «il y brille une beauté mémorable»⁽¹⁾. El excelente historiador del teatro francés se ve de inmediato en la obligación de matizar su juicio, pero parece innegable que este *Jeu* sobresale por encima de cuantos se ocupan en el siglo XIII de presentar a los fieles los hechos milagrosos de los santos de la cristiandad.

A comienzos del siglo XIII (quizás hacia el 5 de diciembre de 1202, si aceptamos las dataciones a partir de Charles Foulon)⁽²⁾, los burgueses potentados de la ciudad de Arras debieron encargar al poeta Bodel la composición de un drama que festejara las virtudes de uno de los santos más cotizados del Norte de Francia y de buena parte de Europa. Quedarán siempre por conocer las razones profundas que justificaron tal petición. Para explicarlas se han aducido hipótesis diversas, desde la voluntad de

¹ Cf. Eugène LINTILHAC: *Histoire générale du théâtre en France. I. Le théâtre sérieux du Moyen Age*. Ginebra, Slatkine, 1973 (Reimpr. de la ed. de París, 1904-1911); p.258.

² Cf. Charles FOULON: *L'oeuvre de Jehan Bodel*. Rennes, Impr. Réunies, 1958; pp. 621-622.

festejo entre religioso y profano de la *Cofradía de Juglares y Burgueses de Arras* hasta la de escenificar una sublimación de los complejos económicos de los burgueses enriquecidos de la ciudad⁽³⁾. Pero sigue reposando en el fondo San Nicolás, una figura hagiográfica que, en palabras del propio Foulon, es un santo «de ralliement, (...) également le saint tutélaire des étudiants, des clercs, des écoliers de tout âge»⁽⁴⁾. Parece indudable que el espíritu de los estudiantes de las escuelas diocesanas y claustrales (Bodel lo fue de Saint Vaast en Arras) rezuma en la composición de la obra dramática y no debe perderse de vista esta perspectiva para interpretar de modo justo el alcance del *Jeu de Bodel*⁽⁵⁾.

Por lo demás, las circunstancias conocidas del final de la vida de este polifacético autor provocan algún interrogante: ¿cómo un escritor inflamado por el espíritu de la cruzada con un «mysticisme militant»⁽⁶⁾, pero obligado por la enfermedad a retirarse a una leprosería desde 1202, se decide a componer un milagro de santo para la escena? ¿Con qué espíritu un hombre rechazado por la sociedad urbana y en cuya obra reposan reflexiones tan profundas como amargas sobre sus congéneres emprende un *Jeu* donde domina en apariencia un espíritu jocoso? En cierto modo, el mejor editor del texto, Albert Henry, da la respuesta mediante una nueva

³ La primera pertenece a FOULON, *op. cit.*, p. 621, que critica a su vez la simple visión de una celebración de gracias que Jeanroy daba en su edición de 1925. La segunda es de Jean-Charles PAYEN, en "Les éléments idéologiques dans le *Jeu de Saint Nicolas*", en *Romania*, 94, 1973, pp. 484-504; p. 499, y también en "L'utopie au XIII^e siècle, du *Jeu de Saint Nicolas* au *Roman de la Rose*" en *Lectures*, 11, 1982, pp. 31-49.

⁴ Cf. FOULON, Ch., *op. cit.*, p. 615.

⁵ Lintilhac recordaba ya esta influencia para el drama litúrgico en general y para San Nicolás en particular; "Mais où cette influence est certaine et palpable, c'est dans les jeux, en l'honneur des patrons des étudiants, par exemple dans celui de saint Nicolas." *Op. cit.*, p. 40.

⁶ La expresión es de Albert HENRY en la introducción a su edición del *Jeu de Saint Nicolas de Jehan Bodel*. Bruselas, Palais des Académies, 1980 (3^a ed. revisada), p. 28.

pregunta: «Quant aux intentions véritables de Jehan Bodel Arrageois, quel est le Tervagan qui nous les révélera?»⁽⁷⁾.

En fecha reciente, Henri Rey-Flaud ha intentado una explicación global del texto a partir de ciertos elementos de escenificación que conducirían a una realización en círculo del espectáculo⁽⁸⁾. Sin embargo, subsisten más problemas sobre el espacio. Para Lintilhac, el drama litúrgico sustituye a las escenas de los relieves de las catedrales y transmite el mismo mensaje de «peur et joie sacrées qui préparaient les âmes des fidèles à entendre les vérités essentielles du dogme»⁽⁹⁾. El *Jeu de Saint Nicolas* no es, seguramente, un drama litúrgico en toda regla, pero su visualización también aseguraba un mensaje, dogmático o no. Y el espacio en relieve de la catedral se convierte en una convencional tercera dimensión, donde los seres se desplazan y se les puede escuchar *sine poeta interlocutione*, utilizando los términos de la clasificación genérica de Diomedes⁽¹⁰⁾.

Esta presencia directa añade una fuerza complementaria al mensaje, fuerza que no posee el milagro narrativo y que justifica la intervención, al principio de la obra, del enigmático predicador («*Li preecierres*») que resume las líneas maestras del acto milagroso⁽¹¹⁾. En

⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁸ Cf. Henri REY-FLAUD: *Pour une dramaturgie du Moyen Age*. París, P.U.F., 1980. La noción de teatro circular (o "en rond") procede de una obra anterior del mismo autor: *Le cercle magique. Essai sur le théâtre en rond au Moyen Age*. París, Gallimard, 1973.

⁹ Cf. Eugène LINTILHAC, *op. cit.*, p. 44.

¹⁰ Cf. la obra de Ernst Robert CURTIUS: *Literatura europea y Edad Media latina*. 2 vols. México, F.C.E., 1976 (2^a reimpr.), pp. 624-625.

¹¹ Para F. CALI: "«*Li preecierres*». Le plus ancien monologue dramatique français et l'un des plus parfaits modèles d'interprétation mimique au moyen âge", en *Francia*, 17, 33 (genn.-marzo), 1980, pp. 46-55, el monólogo debe incluso formar género aparte, y era algo autónomo dentro de la

efecto, este predicador, resulte ser de la mano de Bodel o no, supone el paso del relato oral (*genus enarratiuum*) al espectáculo (*genus actuum*) y sirve sin duda para reconocer de modo implícito que el medio de difusión del milagro se ha metamorfoseado, que es más directo, más asimilable, si cabe, por quien lo recibe. No es sólo la respuesta a un fenómeno de vulgarización (los milagros narrativos conocían pocos límites para el pueblo llano); se trata más bien de una comprobación: el teatro ofrecerá una visión "nueva", y por lo tanto matizada y distinta, del mismo argumento que ya era de sobras conocido por el auditorio.

1. Un listado de lugares (poco) comunes.

Todo el *Jeu de Saint Nicolas* gira alrededor de un motivo dominante: el de la conversión religiosa y, ligado a él, el de la fidelidad y la confianza. En un plano general, los cristianos confían en Dios (y su enviado, San Nicolás) y los sarracenos en Mahoma (y su ídolo, Tervagan). Como descubre Michel Zink, el *Jeu de Saint Nicolas* es en este sentido un drama sobre la fe sencilla y victoriosa. El palacio del rey musulmán y la taberna suponen el microcosmos de dos culturas y de dos ámbitos: en el primero domina Tervagan, un ídolo que habla y predice el futuro frente a la inmóvil talla de San Nicolás; en el segundo, el santo de *fabliau* devuelve las cosas a su orden y cumple con el milagro.

En el *Jeu de Saint Nicolas* los espacios se reflejan y se desdoblan a veces, como microcosmos del modo de escenificación del teatro medieval. En tal sentido, el primer espacio del espectáculo es ya un espacio de conversión. El campo de batalla opone la fe pagana a la

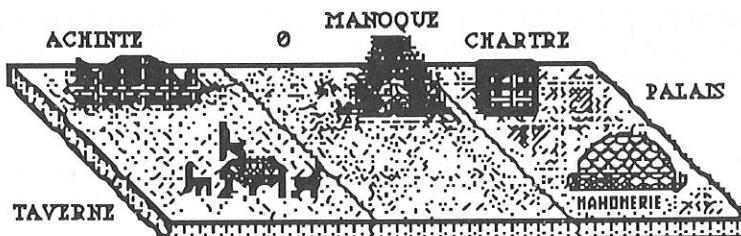
escenificación del milagro. Una opinión muy similar sobre la peculiaridad de este personaje sostiene B. A. SCHROEDER: "The function of the prologue in *Jeu de Saint Nicolas*" en *Romance Notes*, 10, 1, 1968-1969, pp. 168-173. En cambio, para T. HUNT: "The authenticity of the prologue of Jean Bodel's *Jeu de Saint Nicolas*" en *Romania*, 97, 1976, pp. 252-267, el personaje es de Bodel y funciona como un "tensor" dramático de la solución final.

desmoralización cristiana ante el número y fuerza de sus oponentes. Bodel introduce con este episodio épico un primer desfase respecto de las fuentes narrativas del milagro⁽¹²⁾, pero necesita esta batalla para explicar no sólo la influencia de la realidad en el texto (la obra se enmarca dentro del periodo de predicación de la Cruzada de Foulques de Neuilly), sino para justificar la presencia aislada del «Preudom», un hombrecillo de edad avanzada que no guerrea y sólo sirve para rezar.

Si se respeta la división convencional de la estructura dramática del *Jeu de Saint Nicolas*, tres espacios dominan toda la representación: el palacio del Rey de Africa, la taberna urbana (Arras) y un espacio

¹² Hay que hacer referencia, fundamentalmente, a las biografías del santo que Metodio, patriarca de Constantinopla de 843 a 847, compuso en el siglo IX (inspirado, a su vez, en la *Vita per Michaelem* de comienzos del mismo siglo) y a la versión latina de Juan Diácono, que fue la que divulgó las proezas pías del santo en Occidente. En época más cercana a Bodel, hay que añadir la vida escrita por Wace hacia mediados del siglo XII, el *Ludus super Iconia Sancti Nicolai* de Hilario y un drama anónimo conservado en el manuscrito de Fleury-sur-Loire, que contiene cuatro acciones milagrosas del santo (*Tres Clerici, Iconia Sancti Nicolai, Filius Getronis y Tres Filiae*) y de las que interesa la segunda, que ofrece muchos puntos de contacto con el drama de Jean Bodel. En síntesis, el argumento de los milagros de la imagen de San Nicolás es el siguiente: un judío roba o consigue la imagen de San Nicolás y oye de sus poderes milagrosos. Abandona su hogar y sus bienes por unas jornadas y los ladrones dan buena cuenta de tan desprotegido botín. A su regreso, el judío se enoja e intenta aporrear y quemar la estatua del santo, pero su cansancio de viajero le aconseja posponer el castigo hasta el día siguiente. Durante esa noche y para impedir el ultraje a su imagen, San Nicolás se aparece a los ladrones y les obliga a devolver las riquezas al judío. Cuando éste despierta, encuentra todo intacto y da gracias al santo cristiano, que consigue así la conversión de un infiel más. Cf. Otto E. ALBRECHT: *Four latin plays of Saint Nicholas*. Philadelphia, Univ. of Pennsylvania Press, 1935; pp. 18-51. Algunas referencias también útiles en Charles FOULON: "La représentation et les sources du *Jeu de Saint Nicolas*", en *Mélanges Cohen*, París, 1950, pp. 55-66, y en Henri REY-FLAUD, *op. cit.*, pp. 48 ss.

neutro, otro «lieu» de la escena medieval que sirve ya para campo de batalla, ya para plaza pública o antesala de la taberna. Su figuración gráfica podría aproximarse a este esquema⁽¹³⁾:



CUADRO I: LA ESCENA DEL *JEU DE SAINT NICOLAS*.

Así, el recinto escénico se puebla de «mansions» que precisan y enriquecen la localización de cada cuadro dramático, de cada acontecimiento. Ya el Predicador, con su sinopsis que prepara la representación, advierte de modo indirecto sobre la presencia de esos sub-espacios⁽¹⁴⁾ y enumera tres en sucesivos momentos de su recitación. El primero es la **manoque**, choza, cabaña o refugio toscano, segundo espacio

13 Resulta evidente que esta figuración plana es sumamente arbitraria y contradice por lo demás la tesis de Rey-Flaud sobre la representación circular de la obra, que no parece del todo demostrada ni justificada. Sin embargo, permite contemplar *grosso modo* la abundancia relativa de sub-espacios que aparecen sobre el "eschaffaut". Para la orientación Palacio-Oriente / taberna-Occidente sigo la figuración de la escena que hace F. W. MARSHALL: "The staging of the *Jeu de Saint Nicolas*. An analysis of movement" en *Australian Journal of French Studies*, 2, 1965, pp. 9-38; p. 10, que es la más lógica, por otra parte.

14 Adopto el término no en un sentido literal de espacio inferior (espacial o jerárquicamente) a otro, sino en el más amplio de espacio que se inserta dentro de otro como precisión del primero, que será así un "espacio-marco".

en que se desdobra el campo de batalla que los espectadores ven al principio de la obra y donde los sarracenos vencedores van a encontrar a este «Preudom» arrodillado ante una imagen de San Nicolás:

Legierement les desconfirent,
Tant qu'en une **manoque** virent
Ourer un preudomme d'eage
A genous devant une image
De saint Nicolai le baron.
(vv.17-21)⁽¹⁵⁾

Más tarde, el Predicador se refiere a la prisión con que los sarracenos castigan al «Preudom», prisión con virote incluido que impedirá la fuga de tan peregrino personaje:

A tant le fait metre en prison
Et un carquan ou col fremer;
(vv.45-46)

Finalmente, cuando los ladrones han robado el tesoro del Rey de Africa, el Predicador previene de su deseo súbito de dormir, provocado por el Sumo Hacedor, que les obliga a acostarse en un lugar no demasiado definido:

Si leur donna Dieus volenté
De dormir: tés sommes lor vint
Qu'ilouec endormir les couvint,
Ne sai ou, en un **abitacle**.
(vv. 56-59)

¹⁵ En adelante cito siempre según la edición de Albert Henry reseñada más arriba. Los subrayados, salvo indicación contraria, son míos.

La intención del Predicador parece ser la fidelidad a la historia, pero su duda sobre esa cabaña o "habitáculo" extraño introduce tácitamente un interrogante de interés sobre su función en la representación. Estos sub-espacios recogen buena parte de la acción y remiten a su vez a otros sub-espacios «*in absentia*» o referenciales, de los que los personajes hablan y que nunca se proyectarán en la ficción dramática más allá de sus palabras.

2. Las cajas chinas del espacio.

Junto a la estructura escénica en "espacios-continente" y "espacios-contenido", los personajes que abren el espectáculo también se distribuyen de modo organizado. El primer cuadro de la ficción dramática (una vez que el predicador ha dejado la escena) opone en un diálogo al Rey de Africa y al correo Auberon. Este último viene a poner al corriente a su señor de la invasión de su reino por las tropas cristianas. Auberon procede de "ninguna parte", es decir, de un lugar que el público desconoce, tan indefinido como las intenciones de las mismas tropas cristianas que han penetrado en el reino sarraceno. Esta es la primera indefinición de un espacio exterior a la escena dentro de una obra donde la contraposición "fuera-dentro"(16) se acusa cada vez más.

El asunto de la conversación gira, de hecho, en torno a la importancia del espacio geográfico: el reino africano sufre la amenaza de un ejército extranjero y, como en otros textos medievales, en los dos discursos se entremezclan el significado físico y el político de los términos con que designan ese reino. Los dos personajes utilizan tres

16 Entiendo la distinción en el mismo sentido que Cándido PEREZ GALLEGOS en "Dentro-fuera y presente-ausente en teatro", en AA.VV.: *Semiotología del teatro*. Barcelona, Planeta, 1975, pp. 169-191. De hecho, el personaje de Auberon parece haber sido diseñado como parodia de la figura mítica del mensajero que llega tarde o no logra entregar su mensaje; así lo descubre Joseph A. DANE: "Mythic parody in Jean Bodel's *Jeu de Saint Nicolas*" en *Romance Notes*, 22, 1, Fall 1981, pp. 119-123.

principalmente: «terre» (vv.119 y 123), «marche» (v.128) y «païs» (v.131). Así que el problema es, una vez más, la amenaza al poder del monarca que supondría la pérdida de sus territorios de dominio. Como la estructura social de los paganos es idéntica a la de los cristianos, el Rey de Africa convocará de forma inmediata a sus nobles para que ejerzan el auxilio que deben al señor. No obstante, cuando Connart realiza esta llamada de ayuda desliza un término diferente para referirse a la corte:

Tout vegnent garni ceste part,
Et toute l'autre gent grifaigne.
(vv. 234-235)

El determinante de «part» no cumple sólo un valor deíctico, sino que también parece delimitar y separar algo más importante: dos "partes" coexisten y se afirman en el Reino de Africa. La primera de ellas es el espacio como noción global, esto es, el reino como concepto y como objeto de riqueza y poder que hay que mantener. La segunda es o parece ser una parte de la primera con significación propia, un "espacio-contenido" que se define poco a poco como las tierras más alejadas de la corte donde ocurre la acción, cuyos señores se irán presentando unos cuadros más adelante y que Connart enumera sintéticamente en su bando:

Oiiés! Oiiés! Oiés, signeur!
Oiés vo preu et vo honneur!
Je faç le ban le roy d'Aufrike:
Que tout i viegnent, povre et rique,
Garni de leurs armes, par ban;
De le terre Prestre Jehan
Ne remaigne jusques al Coine.
D'Alixandre, de Babiloine,
Li Kenelieu, li Achopart, ...
(vv. 225-233)

Este vasto imperio, que abarca «d'Orient dusqu'en Kateloigne» (v.223) si hemos de creer al propio Rey, constituye la «painenime» que

Auberon menciona cuando confirma a su rey que el bando ha llegado a sus destinatarios. Y toda la «*paienime*» se distingue cuidadosamente del Palacio donde tiene lugar la acción, pues todos los emires vienen de «*outre*»: el emir de Coine llega desde «*outre Pré Noiron*», el de Orkenie desde «*outre Grise Wallengue*», el de Oliferne desde «*outre Mec*» y acude finalmente el emir de «*outre l'Arbre Sec*», el personaje más heterodoxo de la obra y cuyo contrapunto final ofrece no poco interés.

Esta subdivisión del espacio pagano es fundamental no sólo desde el punto de vista teatral (permite la superación del marco escénico, más estrecho que los espacios de la ficción) sino también simbólico. Bodel construye dos «*lieux*» bien diferenciados dentro del gran reino de Africa: el **palacio** donde el Rey habita con escasa corte y el **outre** de donde llegan todas las maravillas. Ese **outre** es un espacio de lo inhabitual y de lo fantástico. Los escasos datos que el autor proporciona sobre esas provincias imaginarias añaden la pizca de ensoñación que requiere una entrada en escena fastuosa para la época de nobles exóticos y temibles. En la provincia del emir de Coine crecen los extraños «*courtions*» (v.356)⁽¹⁷⁾; en el emirato de Orkenie los perros defecan oro (v.363); en el de Oliferne las tierras echan fuego (v.369) y en el de Outre l'Arbre Sec los gigantes que allí viven utilizan ruedas de molino por moneda de curso legal (vv.376-377). Con semejantes precedentes, no debía resultar tan inaceptable al público de Arras que la victoria en la cruzada caiga del lado sarraceno y no del habitual. El **outre** sarraceno recoge en su lejanía la fuerza de lo insólito que se impondrá en la batalla.

Frente a esos espacios exteriores fabulosos, la «*manoque*» donde el buen cristiano se refugia del desastre del ejército cruzado refuerza con su sencillez la dicotomía creada por Bodel. Los espacios lejanos e invisibles, albergue de las maravillas, contrastan con el Palacio y la «*manoque*», únicos lugares del reino sarraceno que el público ve y que por lo realistas

¹⁷ Sigue sin resolverse el significado imaginario de este vocablo. Cf. al respecto la nota de Albert Henry en la ed. cit., p. 277.

resultan mucho más mediocres. De hecho, sólo el tesoro del Rey enriquece con su carácter excepcional un Palacio que, si se atiende a lo que Bodel deja presentar sobre el escenario, se asemeja mejor a una penitenciaría. En efecto, dentro del Palacio dominan dos lugares por encima de los demás: el *chartre* y la *fosse* donde los sarracenos encierran al buen cristiano capturado. Ambos sub-espacios imponen la persistencia de lo cerrado, angosto y aislado, elementos sémicos que se repiten por lo demás para el espacio donde el Rey guarda su tesoro: las *huches* y *escrin* (v.562). Tal correspondencia no puede ser gratuita, y el objeto-emblema del poder del Rey de Africa (abundancia material) encuentra otro contrapunto más en el «Preudom» encerrado, que marca la riqueza espiritual de la Cristiandad.

Creando un paralelismo sobreentendido, Bodel muestra en el *Jeu de Saint Nicolas* cómo ambos "tesoros" (las riquezas sarracenas y la fe del cristiano) son violentados por agentes externos (los ladrones y el propio Rey, en cada caso) y cómo esa violencia (tentativa de destrucción de los bienes de otro) se neutraliza al final para que todo vuelva al orden que le corresponde. El tesoro regresa a sus cofres aumentado y el «Preudom» a la libertad de su fe (también multiplicada por la conversión de casi todos los paganos). A su vez, los espacios pequeños demuestran su escasa utilidad en el *Jeu*: tanto la *huche* como el *chartre* son vacíos y su plenitud sólo se recobra más allá de su propia dimensión. En cierto modo, Bodel redobla así el triunfo indirecto del *outre*, que no es en este caso sino el espacio del milagro, el "más allá" de San Nicolás, inalcanzable e infigurable dentro de la escena. Globalmente, los espacios pequeños y cotidianos son "salvados" por el *outre* fantástico, por un universo imposible con el que los ciudadanos de Arras debían soñar⁽¹⁸⁾.

¹⁸ En sentido paralelo parece ir la conclusión de Jean-Charles PAYEN en el artículo citado más arriba, aunque su interés se ciña al contenido "económico" más que al simbolismo estructural del drama.

Menos rico en posibilidades parece el espacio ocupado por los cristianos. No obstante, también se aprecia en su presentación la misma estructura simbólica en dos grandes espacios que aglutinan a su vez otros sub-espacios más concretos. El espacio dominante aquí es la **Taberna**, microcosmos peculiar de la **ciudad**, como descubre Rey-Flaud⁽¹⁹⁾. El segundo gran espacio es efímero y también lejano: el **campo de batalla** donde los cruzados encuentran la muerte y el cielo a un tiempo. En realidad, este campo de batalla esconde el **outre** cristiano, que es el segundo gran lugar de los servidores de Dios: el **Paraíso**. Varios estudiosos del *Jeu* han subrayado ya la fatal angustia que parece invadir a los cruzados mucho antes de pelear⁽²⁰⁾. Esta certeza de su muerte proviene de la fuerza de ese **outre** al que todos ellos aspiran y que la presencia del Angel confirmará. De hecho, es el término clave de sus discursos:

Segnieur, el Dieu serviche soit hui chascuns offers:
Paradys sera nostres et eus sera ynfers.
(vv. 406-407)

La frase (y la métrica del pasaje) corresponden al estilo hierático y lapidario de la épica: la búsqueda de los cristianos es la de ese espacio

¹⁹ *Op. cit.*, pp. 103 y ss. No me parece aceptable su afirmación de que la taberna es una taberna sarracena. Los personajes son cristianos y el ambiente es el de Arras. El problema de las distancias entre el Palacio y la taberna es puramente visual y, como el propio Rey-Flaud se ve obligado a reconocer algunas líneas más abajo, "cette distance n'est là que pour être abolie." (p. 103). Cf. por lo demás, las perspicaces observaciones sobre el tiempo en el *Jeu* de Joseph A. DANE, *art. cit.*, pp. 120-121.

²⁰ Cf. a este respecto las observaciones de REY-FLAUD, *op. cit.*, pp. 129-148; también de R. AXTON: *European drama in the early Middle Ages*. London, Hutchinson, 1974, pp. 131-137. En fecha más reciente, Jean RYCHNER vuelve sobre el problema en "La bataille épique du *Jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel", en *La chanson de geste et le mythe carolingien. Mélanges René Louis*. Saint-Père-sous-Vézelay, 1982, pp. 1235-1242.

fantástico, el «outre» paradisíaco donde les aguarda toda la dicha⁽²¹⁾. El destino de los cristianos es la muerte, tan deseada y tan certera como confirman las palabras de uno de los caballeros cristianos:

Segneur, n'en doutés ja, ves chi vostre juïse:
Bien sai tout i morrons el Damédieu serviche.
(vv. 401-402)

Una vez más, los paralelismos de Jean Bodel actúan para subrayar la correspondencia entre los mundos sarraceno y cristiano. Las palabras del caballero sobre el destino fatal del ejército de Dios desempeñan la misma función que el oráculo de Tervagan para el Rey de Africa. Anuncian por una parte el desastre bélico (como el llanto de Tervagan la conversión final del moro), pero se regocijan por otra en la certidumbre de una salvación eterna (como la risa de Tervagan predecía la victoria del ejército sarraceno). Esta equivalencia funcional entre el oráculo del ídolo y la predicción del caballero cristiano contiene otra sobreentendida: al espacio cercano, al "más aquí" de violencia y de lucha, se opone el Paraíso, "más allá" de la dicha y del gozo sin fin. El «outre» cristiano es un espacio de deseo y de ayuda, como lo era el musulmán para el Rey de Africa. El anuncio del ángel no acierta sino a confirmar las palabras del caballero cristiano unos versos antes, aclarando de una vez por todas que el cielo es la promesa de un espacio fantástico que reconforta de cualquier pena mortal:

Angles sui a Deu, biaus amis,
Pour vo confort m'a chi tramis;
Soiés seür, car ens es chieus
Vous a Dieus fait sieges eslieus.
(vv. 428-431)

²¹ Un excelente análisis de la significación de los cambios de rima y versificación en el Jeu puede verse en F. W. MARSHALL: "The Rhyme Schemes of the *Jeu de Saint Nicolas* as an indication of staging", en *Australian Journal of French Studies*, 1, 1964, pp. 225-256.

Este Paraíso ausente al que aspiran, los cristianos nunca lo verán. Los espacios presentes del mundo cristiano son mucho más pequeños y se circunscriben al ámbito urbano y al de la taberna. Este queda contenido, de nuevo, dentro de aquél, del que parece un microcosmos concentrado en la violencia verbal y en la astucia como medio de subsistencia. Como el palacio del Rey de África, la taberna no abunda en espacios que la rellenen, lo mismo que las referencias a la ciudad se reducen a la generalidad: «vile» (v.606), «maison» (v.892), el propio «ostel» de la taberna (v.969) y, como parcial excepción, las «fourques» con que amenaza San Nicolás a los ladrones para que restituyan lo robado (v.1282). Dentro de la jocosa tasca del *Jeu*, sólo una «achinte» donde los clientes pueden sentarse (v.261) permite una cierta expansión de un espacio que, como puede observarse, se define por su cotidianidad. Esta falta de relieve de los espacios cercanos y presentes no parece sólo resultado de un efecto de realismo pretendido por el dramaturgo, sino que pretende confirmar lo que es ya un verdadero *leit-motiv* de la obra: frente a la mediocridad de los lugares presentes, el *Jeu de Saint Nicolas* sugiere la fuerza del «outre» fantástico, trascendencia de la realidad en la que todo habrá de ser posible.

Pero Bodel no se detiene en la figuración de la ciudad reducida de la taberna. La caja china del espacio cristiano culmina con la presencia de un objeto emblemático que se repite dos veces. En efecto, el «bort» (v.866) o «eschekier» (v.935), tablero donde ocurren algunas de las partidas de Clikés, Pincedés y Rasoir, añade con su presencia el último de los "escenarios" donde se representa la comedia humana, centrada en el enfrentamiento y en la violencia (verbal o física) como elementos de supervivencia:

Chascuns meche trois lés cel bort,
Et qui giet mieus, si les emport.
Je n'i sai riens autre barat.
Et qui deniers n'a, s'en acat!
(v. 866-869)

La disputa de los escaques se reproduce en el robo de las riquezas del Rey, y estos dos ejemplos distintos de violencia sobre el prójimo hallan su completo sentido y su luz en otra acción violenta final: la conversión por la fuerza de todos los sarracenos, excepto el emir de Outre l'Arbre Sec. En las palabras de Rasoir se concentra una de las ideas centrales de la obra: quien mejor juegue, venza. Esta filosofía del azar (juego que aparece por cierto algo más tarde, para insistir en el mismo asunto)⁽²²⁾ irrumpen con total modernidad en el espacio urbano y parece ponerse frente al destino inevitable de los caballeros cruzados, que no pueden "jugar" su partida sino perdiendo la batalla para salvarse eternamente. En otras palabras, cada cual debe aceptar su función dentro del espacio y de la sociedad.⁽²³⁾

Dos simples objetos (no desprovistos de valor espacial) emblematican por sí solos el peculiar ejemplo de las vueltas de la Rueda de Fortuna que es el *Jeu de Saint Nicolas*. Se trata del «sac» (vv.983 y

²² Cf. los vv. 1059-1183 del *Jeu de Saint Nicolas*, que han provocado sucesivos intentos de explicación. Vid. a este respecto C. E. COUSINS: "Deux parties de dés dans le *Jeu de Saint Nicolas*", en *Romania*, 57, 1931, pp. 436-437.; Ch. A. KNUDSON: "Hasard et les autres jeux de dés dans le *Jeu de Saint Nicolas*", en *Romania*, 63, 1937, pp. 248-253 (el primer estudioso que relacionó el juego del *Jeu de Saint Nicolas* con el que se describe en el *Libro de Dados* de Alfonso X el Sabio); Austin GILL: "A note on the gambler's quarrel scene in the *Jeu de Saint Nicolas*", en *Medium Aeuum*, t. VIII, 1939, pp. 50-53 (no se ocupa de forma primordial del «hasard», sino de la partida anterior, para corregir las primeras interpretaciones de Jeanroy); W. NOOMEN: "Encore une fois la partie de «hasard» dans le *Jeu de Saint Nicolas*", en *Neophilologus*, 43, 1959, pp. 109-112; A. HENRY: "La partie de hasard dans le *Jeu de Saint Nicolas*" en *Romania*, 81, 1960, pp. 241-243.

²³ La tesis de A. ADLER: "Le *Jeu de Saint Nicolas*, édifiant, mais dans quel sens?", en *Romania*, 81, 1960, pp. 112-120, va en sentido parecido: este juego del «hasard» embebe todo el espectáculo para culminar en la moraleja de que todo es un juego y de que los unos (burgueses) deben tolerar a los otros (común) en la ciudad.

1004) en que los tres ladrones meten parte del tesoro del Rey de Africa y del «escrin» (vv.1001, 1005 y 1008) que Pincedés se niega a abandonar:

Rue chaiens tout a un fais,
N'ai talent que l'escrin i lais;
J'aim mieus asses que je m'en grieve.
(vv. 1007-1009)

El saco (que pertenece al universo cristiano) y el cofre (que forma parte del tesoro pagano; Bodel no abandona ni en este detalle el juego de paralelismos)⁽²⁴⁾ suponen la más pequeña de las cajas chinas de esta figuración de espacios encajados en otros espacios. Su carácter común de almacén y su aspecto real y de cada día se verán también afectados por la norma general del espectáculo: ninguno de ellos contendrá mucho tiempo el tesoro en manos de los ladrones y, real o figuradamente, se verán vaciados al fin para restituir a cada universo lo que le pertenecía.

Y si el «escrin» ve aumentada su riqueza al concluir el milagro, ello ocurre gracias a la intervención de un personaje que viene (como los emires sarracenos que vencen su batalla) del «outre» cristiano, del reino de lo maravilloso que es en este caso el cielo. Aun así, lo que el derrotado ejército cristiano alcanza al fin, por la acción del «Preudom» piadoso, no es sólo el cielo, sino la victoria sobre toda la «mahomerie» transformada por orden del monarca en fiel seguidora de la cristiandad y renegada del culto de Tervagan y de Apolin.

* * *

Los espacios cercanos, cotidianos y comunes del *Jeu de Saint Nicolas* son los escenarios de la batalla, del robo, de la pelea o de la violencia sobre las personas o los bienes del Otro. La realidad ficticia que crean la taberna o el Palacio, la calle o el campo de batalla sobre la escena

²⁴ Cf. REY-FLAUD, *op. cit.*, pp. 179-184 ("Appendice").

demuestra su propia incapacidad. La carencia de apertura, su carácter restringido y opresor (como es el caso del «chartre»), conducen en el *Jeu de Saint Nicolas* a su propia neutralización. Los espacios presentes escenifican la impotencia, frente al cauce de fantasía y libertad que sugieren siempre los que están «outre». Los caballeros cristianos penetran justamente en el reino de Africa para apropiarse de ese «outre» al que no pueden aspirar en la taberna los tres ladronzuelos a quienes San Nicolás acaba convenciendo como a los emires sarracenos. Pero Bodel no insiste en esta especie de conversión de Clikés, Pinedés y Rasoir. Para ellos queda la pobreza anónima y definitiva, porque lo que interesa al espectador es el triunfo del «Preudom» y su santo sobre reinos donde las deposiciones de los perros son de oro.

Esta es, quizá, una de las razones por las que Bodel modifica las fuentes narrativas que se conocen del milagro de San Nicolás. En todas ellas, el santo restituye un tesoro, pero nunca libra con ello de la amenaza de muerte a ningún «Preudom». La presencia de este elemento violento en el *Jeu* debe encadenarse a las demás acciones de opresión sobre las personas o bienes ajenos: la intervención del «outre» no es tanto la de reponer unas riquezas cambiadas de mano, sino la que anuncia el propio santo:

Vassal, je sui sains Nicolais,
Qui les desconseilliés ravoie.
(vv. 1287-1288)

El *Jeu de Saint Nicolas* representa ante los espectadores toda una serie de violaciones de distintos espacios: los moros vencen a los cristianos en el campo de batalla, los ladrones "vencen" al Rey de Africa con el robo de su Palacio, San Nicolás derrota a Tervagan en su propio altar, y, redoblando esta última acción, el «Preudom» se impone al Rey en Africa, consiguiendo su conversión y la de todos los sarracenos, menos el emir ya mencionado de Outre l'Arbre Sec. Este emir es, además, el único pobre de cuantos se presentan ante el Rey, de modo que su testarudez tiene el valor simbólico de la negación de la indigencia como espacio

sugestivo. Outre l'Arbre Sec es el reino límite de la fantasía, y eso mismo le hace indigno de su apropiación por parte de la fe cristiana del «Preudom». (25)

Contemplado desde este punto de vista, lo que Bodel muestra a sus conciudadanos, hacia finales de año de un siglo que acaba de empezar, es el drama de la apropiación del espacio del Otro, y ese espacio ausente y lejano es, más que el del Palacio del Rey de Africa lleno de tesoros que disminuyen o aumentan por la fuerza de un santo, el del «outre» captado por la conversión, el de un reino de la fantasía y de la ausencia de límites, donde los pensamientos y sueños del hombre urbano, más allá del monetarismo y la agresividad cotidianas, pueden hacerse realidad verdadera.

25 Un interesante análisis del papel de este personaje tan atractivo y enigmático en Chistine HORTON: "The Role of the Emir d'Outre l'Arbre Sec in Jean Bodel's *Jeu de Saint Nicolas*", en *Australian Journal of French Studies*, 14, 1977, pp. 3-31.

**EL ESPACIO Y EL TIEMPO COMO JUEGO.
SOBRE EL VIAJE EN
LA PRINCESSE DE BABYLONE DE VOLTAIRE**

Irene AGUILÀ SOLANA

La Princesse de Babylone se publicó en Ginebra en 1768 sin que el autor hiciera constar su nombre. Este comportamiento, que obedecía sin duda a la costumbre de Voltaire de hacer imprimir algunas de sus obras en el extranjero, no tardó en quedar subsanado al admitir en su correspondencia la paternidad del citado cuento⁽¹⁾. Varios meses después apareció en París una edición truncada que se diferenciaba de la original por numerosas e importantes omisiones⁽²⁾.

¹ Concretamente en una carta dirigida a Mme du Deffand, con fecha 30 de marzo de 1768. Cf. VOLTAIRE. *Romans et contes*, Paris, Gallimard, 1972, p. 579. Todas las citas concernientes a *La Princesse de Babylone* pertenecen a esta edición.

² En el capítulo VII, la edición de Ginebra ofrece una enumeración de obras literarias (*La Paysanne parvenue*; *Le Sopha*; *les Quatre Facardins*) que se ve alterada en la edición de París, donde la última obra citada se reemplaza por *Candide*. Cf. *Ibid.* p.582.

Otro cambio relevante es el producido respecto a la opinión que Me Geoffrin merece al narrador del cuento. La edición de Ginebra alaba las cualidades de dicha dama y del círculo que ésta regenta; sin embargo la edición de París subraya el carácter despótico que Me Geoffrin imprime a sus reuniones. Cf. *Ibid.* p. 442 y p.583.

La amplia temática de la cuentística de Voltaire profundiza, en esta ocasión, dentro de un aspecto que logró cautivar al público y a no pocos autores dieciochescos: el **exotismo**. Al igual que Montesquieu presentaba en sus *Lettres persanes* una visión irónica y audaz de la sociedad parisina de su tiempo, a través de las reflexiones de unos personajes orientales, Voltaire narra una historia donde el mundo del Este no es más que un pretexto para criticar -y casi nunca amablemente- las costumbres, los ritos y otras actividades propias de Occidente.

La concepción de los lugares recónditos y lejanos como un mundo repleto de magia y magnificencia permite al autor presentarlos bajo una óptica fantástica, en rotundo contraste con la mediocre normalidad que impregna cualquier aspecto o personaje relativos al derredor cotidiano.

La Princesse de Babylone está compuesta por once secciones (que podrían recibir la denominación de capítulos), a lo largo de las cuales va desarrollándose el viaje que, a modo de búsqueda, emprenden por separado dos jóvenes enamorados, Amazan y Formosante. Dicho viaje constituye el hilo conductor del cuento y todos los sucesos adyacentes a la historia principal convergen en él. Este subterfugio literario conduce nuevamente a recordar otra de las obras clave del siglo XVIII: *Jacques le Fataliste* propone a sus lectores un viaje en el que se encabalgan las aventuras y donde los intrépidos viajeros deben aceptar, en repetidas ocasiones, un repentino cambio de planes o un acontecimiento imprevisto. Asimismo, en ambas obras, el hecho de viajar trasciende la mera preocupación estética para convertirse en símbolo metafísico de la trayectoria vital del ser humano.

Voltaire muestra un gran afán de precisión en las numerosas descripciones realizadas en lo concerniente a lugares y objetos. Dicha concisión descriptiva aparece reflejada sobre todo a través de los adjetivos

Por último cabe mencionar la omisión de las páginas finales, por parte de la edición truncada, que corresponden a la intervención del autor emplazando a sus enemigos para que critiquen su obra.

numerales que figuran en el texto, y pretende realzar diversos conceptos plasmados a lo largo del cuento como el poder, la grandeza, o la seguridad que otorga la posesión material.

Sa vaste maison de *trois mille* pieds de façade (...) Les eaux de l'Euphrate, élevées par des pompes dans *cent* colonnes creusées (...) allaient former dans le parc des cascades de *six mille* pieds de longueur, et *cent mille* jets d'eau (...). (p. 383-384)⁽³⁾.

Au milieu des jardins, entre *deux* cascades, s'élevait un salon ovale de *trois cents* pieds de diamètre (...) *cent mille* flambeaux, enfermés dans des cylindres de cristal de roche, éclairaient les dehors et l'intérieur de la salle à manger. Un buffet en gradins portait *vingt mille* vases ou plats d'or. (p. 396)⁽⁴⁾.

LA CRITICA CONTEMPORANEA

Voltaire no hace más que seguir las pautas marcadas por el gusto del siglo cuando recoge elementos exóticos comunes y los convierte en módulos críticos de la sociedad e ideología contemporáneas. Los datos biográficos de su presencia como individuo y como pensador manifiestan la ardua lucha que llevó a cabo contra la intolerancia y la represión que oprimían a las sociedades de su tiempo. Sagacidad y sutileza se complementan en sus cuentos para tejer un irónico entramado capaz de denunciar los abusos y las irracionalesidades que privan al hombre de su plenitud. Uno de los objetivos de la filosofía volteriana consiste en enseñar al ser humano que su esencia está compuesta por la diversidad. Tal aceptación promueve la confirmación de la propia identidad, es decir, el hombre toma conciencia de su existencia como parte íntegra -a su vez

³ El subrayado es nuestro.

⁴ El subrayado es nuestro.

integrante de un todo-, pero también dispone a la admisión de otras individualidades con ideología y características propias. Para conseguir esta feliz concepción de la palabra **hombre**, hay que contar con la confluencia de ciertos fenómenos sociales de máxima importancia, entre los que destacan el factor religioso y el gubernamental.⁽⁵⁾

No hay que olvidar que el poder real dieciochesco estaba todavía respaldado por la voluntad divina; la figura del monarca absolutista se justifica por el irrevocable designio de Dios. Voltaire muestra su oposición a dicho concepto de gobierno al crear el personaje de Bélus, rey de Babilonia, cuyo vínculo con los dioses adquiere perspectivas de irracionalidad y superstición. Siempre que se presente un problema pendiente de solución, Bélus acude a consultar a los oráculos. La práctica de esa costumbre conlleva una curiosa alteración del valor significativo y potencial de términos como **razón, religión, magia y monarquía**. Voltaire inicia la descripción de un mundo basado en un desordenado sistema de valores donde reina el disparate:

(...) car un roi ne doit se conduire que par l'ordre exprès des dieux immortels. (...) Tous [les ministres] convenaient ou feignaient de convenir qu'ils [les oracles] étaient le fondement de la religion; que la raison doit se taire devant eux; que c'est par eux que les rois règnent sur les peuples, et les mages sur les rois (...). (p.394)

La crítica de la realeza a través de Bélus y de otros monarcas que aparecen en *La Princesse de Babylone* enjuicia también la función desempeñada por el representante de los dioses en la tierra. Voltaire muestra a lo largo de su cuento que las actuaciones reales se limitan a

⁵ En ocasiones es difícil deslindar en el siglo XVIII las parcelas correspondientes a uno u otro grupo, sobre todo dada las ingerencias del primero en el segundo. Sin embargo, aunque en algún momento se haga referencia a tales intromisiones, la crítica referida a la religión o al poder contempla, sobre todo, los aspectos que atañen propiamente a cada estamento.

ofrecer fastuosas fiestas y a organizar batallas. Ambas ocupaciones se amparan de nuevo en el cumplimiento del deber impuesto por los dioses; el pueblo, al menos, así lo cree. De este modo, el autor bosqueja con precisión los rasgos de un retrato real que fácilmente podría hallar correspondencia con un personaje de carne y hueso.

La figura del monarca no sólo es criticada por su pusilanimidad sino también por su ignorancia. Una vez más, el autor desea producir un efecto desmitificador en el ánimo del lector, del pueblo:

Le roi, qui ne savait pas un mot de géographie... (p.403)

Así, el personaje en cuestión ostenta un carácter apático y lleva a cabo actividades completamente superflas que denotan su pobreza de espíritu, en franca oposición a la grandeza y sabiduría que su rango parecen atribuirle. Incluso su forma de reaccionar ante situaciones complejas describe un comportamiento en absoluto concienzudo ni razonable:

Comme les grandes fêtes se terminent! disait-il, et comme elles laissent un vide étonnant dans l'âme, quand le fracas est passé! Mais il fut transporté d'une colère vraiment royale lorsqu'il apprit qu'on avait enlevé la princesse Aldée. (p.406)⁽⁶⁾

Las ansias bélicas de los reyes son calificadas por Voltaire como meros caprichos, en los que sólo se consigue perjudicar al pueblo, con la única intención de subrayar la superioridad de un monarca frente a otro. La crueldad de la realeza queda patente ante la frivolidad que determinan sus planes de guerra , y ante la oposición que el autor muestra entre la ligereza del rey y la buena voluntad del pueblo:

⁶ El subrayado es nuestro.

On parla de la guerre que les deux rois entreprenaient; on déplore la condition des hommes que des monarques envoient par fantaisie s'égorguer pour des différends que deux honnêtes gens pourraient concilier en une heure.
(p.421)

Si Voltaire ataca con dureza el personaje del rey, todavía será menos indulgente a la hora de presentar al clérigo. Los rasgos distintivos de éste abandonan todo rasgo de afabilidad y le definen como un individuo absolutamente negativo. En algunos momentos se persigue la crítica personalizada pero, por regla general, el cuento enjuicia al clero como institución. A través del viaje realizado por Amazan, el lector contempla la evidencia de la pluralidad de usos y creencias que albergan los distintos pueblos del mundo; de ello se desprende el carácter relativo y parcial de toda moral. Lo absoluto no existe. Semejante conclusión proclama, una vez más, la necesidad de la tolerancia para la perfecta convivencia de la humanidad.

El procedimiento seguido por Voltaire en su crítica de la religión emula al ya realizado en la crítica de la realeza. Se pretende desmitificar a la figura del sacerdote quien, al igual que el rey, representa al poder celestial en la tierra. Los recursos irónicos empleados para ridiculizarle se basan a menudo en la exageración. Mediante la desmesura puede entreverse el espíritu fatuo y vanidoso de los supuestamente servidores de sus semejantes:

Formosante et Irla passèrent à travers des haies de soldats qui, prenant la princesse pour le grand prêtre, l'appelaient *mon Révérendissime Père en Dieu*, et lui demandaient sa bénédiction. (p.409)

La distorsión grotesca por excelencia, puesta en práctica en gestos y palabras relacionados con el clero, converge en el máximo representante de la citada institución : el papa. Amazan, movido por su afán de conocer, decide visitar la sede de tan relevante personaje. Sin embargo, el joven

considera absurdo e incomprendible todo el boato y ceremonial con los que tal miembro del clero se rodea. Voltaire se manifiesta en consecuencia contrario a rituales insultos, inútiles, cuyo único objetivo (al igual que ocurría en el caso del monarca) es recalcar la distancia que separa y distingue al representante de la autoridad frente al pueblo:

Lorsqu'on eut bien chanté, *le Vieux des sept montagnes* alla en grand cortège à la porte du temple; il coupa l'air en quatre avec le pouce élevé, deux doigts étendus et deux autres pliés, en disant ces mots dans une langue qu'on ne parlait plus: *A la ville et à l'univers (Urbi et orbi)*. Le Gangaride ne pouvait comprendre que deux doigts pussent atteindre si loin. (p.436)

En vista de la magnificencia papal, a Amazan se le presenta la resolución de una paradoja sobre la esencia del cabeza de la iglesia. En este caso, la ingenuidad de la lógica esgrimida por el joven viajero revela el desfase existente entre teoría y práctica: el que él supone Rey de Reyes dado el lujo y el poder ostentados, dice ser el más humilde de los siervos:

- Votre maître est donc en effet le roi des rois? c'est donc là son titre?
- Non, Votre Excellence, son titre est *serviteur des serviteurs*; il est originairement poissonnier et portier, et c'est pourquoi les emblèmes de sa dignité sont des clefs et des filets; mais il donne toujours des ordres à tous les rois. (p.437)

Otros defectos del papa son la usura y la pretensión. Quizás las llaves que figuran en su emblema abran otras puertas además de las del cielo. Voltaire, en este cuento, le acusa de poder abrir con ellas otras cerraduras y sobre todo las de las cajas fuertes.

Su carácter pretencioso le induce a comportarse de un modo ridículo y despótico a la vez: una de sus prerrogativas consiste en tener

siempre razón, y uno de sus privilegios le permite rechazar cualquier compañía en su mesa (p.438). Por simpatía, los miembros del clero que rodean al papa poseen sus mismos defectos. Uno de los cardenales de la sede pontificia, por ejemplo, promete a Amazan conseguirle audiencia del papa mediante una gratificación: la avaricia deprava a la institución clerical sin diferencia de rangos.

Del mismo modo que ocurría con los monarcas, también es el pueblo el gran perjudicado a la hora de juzgar la función social del clero. El autor manifiesta de nuevo su antagonismo hacia las órdenes religiosas, atacando sin rodeos la vida conventual y sus postulados por su carácter inútil y antinatural. Los sacerdotes constituyen un grupo numeroso de parásitos para la sociedad:

(...) notre saint maître n'est pas assez riche pour soudoyer dix mille soldats; mais il a quatre à cinq mille prophètes divins distribués dans les autres pays. Ces prophètes de toutes couleurs sont, comme de raison, nourris aux dépens des peuples; (p.437)

El viaje-pretexto de Amazan aporta asimismo la oportunidad de contrastar las diversas opiniones, que ciertos pueblos del mundo merecen al intrépido aventurero. Cada etnia, a los ojos del joven, goza de identidad propia; virtudes y defectos concretos configuran el carácter de sus pobladores. La civilización que Voltaire describe más afanosamente es la inglesa. En el capítulo VIII, Amazan y el lector se topan con un personaje cuya lengua y modales describen la caracterología tópica propia de la raza anglosajona. A lo largo de toda su intervención, se comprueba el matiz peyorativo que el autor desea conferir a cualquier producto, objetual o personal, procedente de Inglaterra:

(...) il se nommait milord *What-then*, ce qui signifie à peu près milord *Qu'importe*; (...) ils [les rustres du voisinage] le menacèrent en l'appelant *chien d'étranger*; (...) Après un quart d'heure de silence, il regarda un

moment Amazan, et lui dit: "*How dye do?*", à la lettre: "*Comment faites-vous faire?*" (p.428).

La artificiosa irracionalidad de la lengua inglesa, el carácter flemático de sus habitantes así como el aborregamiento, producto de su desinterés respecto a la cultura y su obsesión por la satisfacción de necesidades puramente materiales, conforman el retrato del citado milord.

"Vous avez là six jolies licornes"; et il [le milord] se remit à fumer. Le voyageur lui dit que ses licornes étaient à son service; qu'il venait avec elles du pays des Gangarides; et il en prit occasion de lui parler de la princesse de Babylone et du fatal baiser qu'elle avait donné au roi d'Egypte: à quoi l'autre ne répliqua rien du tout, se souciant très peu qu'il y eût dans le monde un roi d'Egypte et une princesse de Babylone. Il fut encore un quart d'heure sans parler; après quoi il redemanda à son compagnon *comment il faisait faire*, et si on mangeait du bon *roast-beef* dans le pays des Gangarides. (...) Sur quoi milord s'endormit (...) (p.429)

Las mujeres de Inglaterra son el único ejemplo del cuento que destaca otros defectos femeninos que la mera coquetería; es, por lo tanto, en ese país donde Voltaire desea primar los vicios sobre las virtudes. Tal actitud resulta un vector opuesto a la "anglomanía" desarrollada en Francia durante el siglo XVIII:

La maîtresse de la maison n'avait rien de cet air emprunté et gauche, de cette roideur, de cette mauvaise honte qu'on reprochait alors aux jeunes femmes d'Albion; elle ne cachait point, par un maintien dédaigneux, et par un silence affecté, la stérilité de ses idées et l'embarras humiliant de n'avoir rien à dire. (p.429)

La presunción es uno más de los defectos ingleses, ya que se consideran como una civilización aparte, como una nación muy especial que se distingue del resto del mundo. Un miembro del parlamento inglés perora a Amazan acerca del óptimo estado de la civilización de su país, al tiempo que señala su total suficiencia respecto a las aportaciones culturales de la antigüedad.

(...) nous avons porté les sciences au plus haut point où elles puissent parvenir chez les hommes. *Vos* Egyptiens, qui passent pour de si grands mécaniciens; *vos* Indiens, qu'on croit de si grands philosophes; *vos* Babyloniens, qui se vantent d'avoir observé les astres pendant quatre cent trente mille années; *les* Grecs, qui ont écrit tant de phrases et si peu de choses, ne savent précisément rien en comparaison de *nos* moindres écoliers, qui ont étudié les découvertes de *nos* grands maîtres. (p.432)⁽⁷⁾

El segundo país más criticado en *La Princesse de Babylone* es Italia, no sólo porque en él se halla la sede papal sino también por ciertas costumbres arraigadas entre sus habitantes. Son dos las ciudades que atraen concretamente la atención del autor por sus hábitos contra natura: Venecia y Roma. En Venecia, Amazan contempla estupefacto la moda que induce a sus seguidores a usar máscaras. Junto a esa costumbre cabe destacar la practicada en Roma, basada en la homosexualidad y en la tradición de castrar a los cantores. Amazan rehusa rotundamente acceder a las proposiciones que le manifiestan los romanos. A su llegada a París, el viajero enjuicia temas espinosos como el fanatismo religioso impuesto por los jesuitas, o como la barbarie y la inevolución que envuelven los asuntos judiciales. Sin embargo, se ocupa también de temas más lúdicos como la situación de los espectáculos.

⁷ El subrayado es nuestro.

La visión que Amazan recibe de España es totalmente negativa. Sus habitantes son calificados de perezosos y despreocupados:

Les Tyriens cultivèrent la Bétique, que les naturels du pays laissaient en friche, prétendant qu'ils ne devaient se mêler de rien, et que c'était aux Gaulois leurs voisins à venir cultiver leurs terres. (p.447)

La gastronomía y el ejército españoles salen también mal parados en esta narración. Ambos aspectos son objeto de burla por su baja calidad y su pobreza. No obstante, estos defectos son nimios cuando se comparan con las verdaderas lacras de la sociedad española : la rivalidad interna que enfrenta a sus pobladores, y la Inquisición. La formación de bandos en el seno de una misma patria concluye el ánimo orgulloso y fanfarrón de sus aborígenes. Amazan repara una única pero importante división; el bando formado por los vascos y, por otra parte, el constituido por el resto de españoles.

La actuación inquisitorial es descrita con un estilo amargamente irónico. Voltaire hace referencia a sus responsables mediante términos muy descriptivos que subrayan la malignidad de su fuerza:

(...) et tous ceux qui étaient accusés de magie étaient brûlés sans miséricorde par une compagnie de druides qu'on appelait *les rechercheurs* ou *les antropokaiés*. (p.447)

Ces monstres sacrés (...), les plus barbares des mortels (...) (p.450)

Amazan alude asimismo a otras naciones europeas -Alemania y Holanda, por ejemplo-, pero sus comentarios al respecto no alcanzan el grado crítico de ocasiones anteriores. La frialdad e idiotez, así como el materialismo de las mujeres holandesas quedan demostrados al comparar sus reacciones con las que se desprenden del carácter de Formosante.

(...) elle [Formosante] pousse des cris de joie dont toutes les dames bataves furent surprises, n'imaginant pas qu'un jeune homme pût causer tant de joie; et à l'égard du phénix, elles n'en firent pas grand cas, parce qu'elles jugèrent que ses plumes ne pourraient probablement se vendre aussi bien que celles des canards et des oisons de leurs marais. (p.427)

TRATAMIENTO ESPACIO-TEMPORAL.

La Princesse de Babylone combina ambas nociones mediante la realización de un viaje. Dicho recurso no constituye ninguna novedad en el panorama literario dieciochesco, como se ha señalado más arriba. Otros contemporáneos de Voltaire utilizan también el pretexto del viaje para expresar sus diversas ideologías. Por otra parte, hay que resaltar que es en el siglo XVIII cuando las relaciones comerciales se intensifican al tiempo que los itinerarios y los deseos de conocer nuevos lugares. El viaje es, pues, un tema social cuyo auge influye seguramente en su conversión simbólico-literaria⁽⁸⁾.

Su significado forma parte de la convención que atañe al estudio de la literatura. En el método arquetípico, por ejemplo, se incluye el mitema del viaje como momento fundamental en el análisis de la

⁸ Cirlot expone en su *Diccionario* el sentido adquirido por el motivo del viaje: "Desde el el punto de vista espiritual, el viaje no es nunca la mera traslación en el espacio, sino la tensión de la búsqueda y de cambio que determina el movimiento y la experiencia que se deriva del mismo.(...) Los héroes son siempre viajeros, es decir, inquietos. El viajar es una imagen de la aspiración - dice Jung- del anhelo nunca saciado, que en parte alguna encuentra su objeto.(...) Pero el verdadero viaje no es nunca una huida o un sometimiento, es evolución.(...) Las pruebas -y las etapas del viaje- son ritos de purificación. (...) En el sentido más primario, viajar es buscar."

CIRLOT, Juan-Eduardo: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1981, 4^a ed., pp. 459-460.

estructura mítica de la aventura del héroe. Este mitema se constituye como tal cuando es parte integrante del proceso de iniciación. Las funciones de esta experiencia difieren según el orden de la etapa⁽⁹⁾. La primera designa el viaje como una puesta en contacto con otras manifestaciones humanas que invitan al protagonista a cuestionar su vida. Durante el transcurso de la segunda etapa se produce la toma de conciencia. Sin embargo, en *La Princesse de Babylone* el viaje refleja la determinación de los propósitos vitales, la introspección en la propia conciencia, que favorecen la afirmación de la identidad individual. Formosante y Amazan -especialmente éste último- se erigen en héroes en pos de su propia realización. Las pruebas a las que ambos se someten suponen un intenso proceso de crecimiento interior que fortalece su condición humana.

Por otra parte, las razones que alega Amazan para justificar su viaje pueden también apuntar hacia un aspecto más de la crítica volteriana: su discrepancia respecto a la filosofía de Rousseau:

Je vous avoue, dit-il, que m'ayant imposé la loi de courir le monde, et de m'éviter moi-même (...) ⁽¹⁰⁾

Amazan se encuentra a sí mismo y a su amada tras su azaroso viaje, iniciado, según sus propias palabras, para evitarse. Este personaje experimenta cómo el movimiento continuo, símbolo de una vida activa, constituye el desencadenante de la felicidad. Por tanto, Voltaire -cuyo antagonismo con Rousseau se evidencia en repetidas ocasiones- intenta quizás reflejar en su cuento, la ineficacia de la doctrina rousseauiana: de nada sirve encerrarse en su caparazón para encontrarse a sí mismo. Hay que salir al mundo para lograr algo válido y realmente positivo.

EL TRATAMIENTO TEMPORAL

⁹ Cf. VILLEGAS, Juan: *La estructura mítica del héroe*, Barcelona, Planeta, 1973. pp. 102, 106-108.

¹⁰ Cf. VOLTAIRE, *op. cit.*, VIII, p.432.

Al analizar el modo en que Voltaire utiliza la cronología, hay que tener en cuenta el tipo de narración que *La Princesse de Babylone* supone. El autor, en la edición íntegra, propone un relato ya acontecido y narrado por él mismo, al final del cual invoca a las musas para que protejan su obra de individuos indeseables, cuya identidad es revelada con claridad. La edición truncada, sin embargo, finaliza el cuento antes de que el narrador tome de nuevo la palabra para referirse a ciertos asuntos absolutamente contemporáneos, y apelar contra varios personajes que comparten su centuria; es decir, antes de mostrar con mayor evidencia la ruptura entre pasado y presente.

Durante todo el cuento, Voltaire juega entremezclando planos que aluden a los diferentes aspectos temporales. Aconteceres pasados, presentes y futuros son conjugados por el autor con fines más filosóficos que estéticos. El autor es sumamente preciso en la gran generalidad de ocasiones; aporta los datos necesarios para determinar la duración de un suceso, o para delimitar el espacio transcurrido entre dos hechos. En el capítulo II, por ejemplo, se indican las diversas ocupaciones que entretienen a los personajes, en espera de que la cena les sea servida. Así, Bélus pronuncia un discurso, luego acude a la capilla para consultar al oráculo, y finalmente conversa con sus ministros acerca del viaje de su hija Formosante.

El tratamiento del tiempo adquiere también concisa exactitud en el capítulo IV. En este caso, los puntos de referencia no son solamente hechos acaecidos sino también su datación cronológica concreta: transcurre media hora entre el diálogo del rey de Egipto y su hija, y el regreso de éste para cenar; tras la cena Formosante e Irla huyen y veinticuatro horas después llegan a Basora.

Otras veces, el autor no se preocupa por plasmar la temporalidad y se limita a citar lo acontecido, sin ofrecer referencia alguna para captar su duración. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el capítulo IV, tras la llegada de Formosante al reino de Amazan y antes de su marcha hacia la China. El tiempo que separa ambas acciones no está en absoluto

determinado. El lector, en estos casos, acostumbrado a la extremada concisión de otros episodios, se siente inseguro y desorientado. La captación de un estado tal es, sin lugar a dudas, otro de los objetivos que Voltaire se propone alcanzar para que el receptor de su mensaje se halle en disposición adecuada de comprender la filosofía de vida brindada por el cuento.

Dada la inquietud que muestra el autor por plasmar, en repetidas ocasiones, una detallada planificación del transcurso del tiempo en *La Princesse de Babylone* puede semejar una paradoja enunciar que uno de los objetivos primordiales del autor reside en marcar la atemporalidad. Voltaire juega con la cronología, al igual que con la localización, para subrayar que la historia de amor narrada sucede en todos los tiempos y en todas partes. Es, precisamente, esa visión global de la totalidad la que actúa, por oposición, en un proceso de no concretización; lo que ocurre en todos los tiempos y en todas partes puede acontecer en cualquier momento y lugar, y a cualquier individuo. Esta perspectiva conlleva el planteamiento de una metafísica que pone de relieve la escasa importancia de un lapso temporal determinado -por extenso que éste sea-, así como la valoración de la relatividad:

-Sire, répondit le phénix, je suis encore trop jeune pour être instruit de l'antiquité. Je n'ai vécu qu'environ vingt-sept mille ans; mais mon père, qui avait vécu cinq fois cet âge, me disait (...) -Mais d'où venons-nous donc? dit le roi. -Je n'en sais rien, dit le phénix; je voudrais seulement savoir où la belle princesse de Babylone et mon cher ami Amazan pourront aller.⁽¹¹⁾

Dicha concepción del pasado, caracterizado por cifras y aspectos que lo magnifican, sufre nuevamente un proceso de efectos contrarios ya que, al ser comparado con el presente o con el futuro, sus parámetros se

11 *Ibidem*, XI, p.452.

minimizan. Los únicos acontecimientos importantes en la vida de un hombre son aquellos que le afectan más directamente y que pertenecen a su propio tiempo. Todos los demás son contemplados bajo una óptica ridícula y distorsionada:

Le jeune inconnu (...), se jette dans l'arène plus prompt qu'un éclair; il coupe la tête du lion avec la même dextérité qu'on a vu depuis dans nos carrousels de jeunes chevaliers adroits enlever des têtes de maures ou des bagues.⁽¹²⁾

Tout fut prêt bientôt pour marcher par Memphis, par Héliopolis, par Arsinoé, par Pétra, par Artémite, par Sora, par Apamée, pour aller attaquer les trois rois, et pour faire cette guerre mémorable devant laquelle toutes les guerres que les hommes ont faites depuis n'ont été que des combats de coqs et de cailles.⁽¹³⁾

Voltaire presenta a sus personajes como seres reales, es decir, como individuos capaces de trazar su propio futuro. Tal consideración otorga a los protagonistas mayor complejidad caracteriológica, ya que se proyectan sobre un plano no mediato cuyo acceso favorece la realización personal. Asimismo, la presencia del tiempo futuro en *La Princesse de Babylone* es otro de los recursos estilísticos utilizados por el autor para producir sensación de verosimilitud, para mostrar que sus criaturas no son simples marionetas sino que sienten y desean como cualquier ser de carne y hueso. Sin embargo, el autor manifiesta, una vez más, su entidad creadora al inmiscuirse repetidamente en dichos planes, alterándolos o suprimiéndolos, para demostrar su poder sobre ellas:

Le roi demanda au bel Amazan, à la belle Formosante et au beau phénix, ce qu'ils prétendaient devenir. "Pour

¹² *Ibidem*, I, p.390.

¹³ *Ibidem*, XI, p.455.

moi, dit Amazan, mon intention c'est de retourner à Babylone, dont je suis l'héritier présomptif, et de demander à mon oncle Bélus ma cousine issue de germaine, l'incomparable Formosante, à moins qu'elle n'aime mieux vivre avec moi chez les Gangarides.

-Mon dessein, dit la princesse, est assurément de ne jamais me séparer de mon cousin issu de germain.(...) - Pour moi, dit le phénix, je suivrai partout ces deux tendres et généreux amants.⁽¹⁴⁾

A menudo, dos hechos o situaciones paralelas se superponen; es decir, ambas se desarrollan en idéntico lapso de tiempo. Este caso puede ser exemplificado con el viaje emprendido individualmente por los jóvenes enamorados, Amazan y Formosante. La trama del cuento se basa en la serie de aventuras que ambos experimentan por separado. La historia narrada halla su razón de ser en el encabalgamiento de acciones simultáneas, y pierde todo interés en el mismo momento en que convergen los caminos que distanciaban a los dos jóvenes. La tensión dramática aumenta por la prolongación de la ausencia, causada por un azar caprichoso que insiste en retrasar el amoroso encuentro.

EL TRATAMIENTO ESPACIAL

Analizar la presencia del espacio en *La Princesse de Babylone* sin contemplar conjuntamente la incidencia del tiempo sobre él, y a la inversa, sería empobrecer de forma considerable el resultado total del discurso. Por esa razón, y a pesar de desglosar el estudio de ambos factores para mayor claridad, son frecuentes los ejemplos que muestran su común interacción. La comprobación de que ciertos hechos o situaciones acontezcan en un lugar concreto revela el significado inherente a la expresión del espacio. Formosante y su prima Aldée mantienen una conversación durante la cual su ira se troca en afecto, gracias a las

¹⁴ *Ibidem*, XI, p.451.

coordenadas espaciales que la delimitan. Si el marco elegido hubiera sido otro, su encuentro habría transcurrido seguramente de modo distinto:

On ne voyait que de vastes prairies et des nations entières sous des tentes et des chars. Cet aspect imprimait la terreur.(...) Elle [Formosante] se fit conduire incontinent aux tentes de la reine.

Leur réunion inespérée dans ces climats lointains, les choses singulières qu'elles avaient mutuellement à s'apprendre, mirent dans leur entrevue un charme qui leur fit oublier qu'elles ne s'étaient jamais aimées; elles se revirent avec transport; une douce illusion se mit à la place de la vraie tendresse; elles s'embrassèrent en pleurant; et il y eut même entre elles de la cordialité et de la franchise, attendu que l'entrevue ne se faisait pas dans un palais. (V, p.420-421)

A menudo, cuando Voltaire hace referencia a un lugar, añade a éste una marca temporal que lo destaca. Dicha marca puede pertenecer a cualquiera de los tres planos: pasado, presente o futuro:

Les peuples de la Dalmatie et de la Marche d'Ancône éprouvèrent depuis une surprise moins délicieuse quand ils virent une maison voler dans les airs (...)(15)

Otras veces, es la alusión a un tiempo determinado la que provoca la cita de una ciudad o nación concretas:

Les licornes, *en moins de huit jours*, amenèrent Formosante, Irla et le phénix à Cambalu, capitale de la

¹⁵ *Ibidem*, XI, p.446. El subrayado es nuestro.

Chine. C'était une ville plus grande que Babylone, et d'une espèce de magnificence toute différente.⁽¹⁶⁾

La alteración espacial que Voltaire desea plasmar en su cuento se expresa a través de referencias geográficas reales combinadas con otras inexistentes, inventadas por él. El resultado es un raro compuesto del que se desprende una sensación de ambigüedad: la totalidad de la enumeración parece ya convertirse en cierta, pertenecer a la irrealidad. Tal es la fuerza ejercida por uno y otro elemento:

On côtoya la Byzacène et les Syrtes, les bords fertiles où furent depuis Cyrène et la grande Chersonèse. (p.453,454)

La existencia de Syrtes, Cyrène y Chersonèse es constatable, lo que no ocurre con Byzacène. Quizás podría tratarse de una mención del imperio de Bizancio, dada su similitud gráfica y fonética. De todos modos, aunque así fuera, la correspondencia propuesta por Voltaire a propósito de la ubicación no se cumple: Syrtes es el nombre que reciben dos golfos situados en Libia y Túnez, sin embargo, Chersonèse se ha convertido en las actuales penínsulas de Gallipoli y Crimea.

En otros ejemplos, Voltaire utiliza referencias geográficas no pertinentes a causa de su carácter ficticio, pero de rápida asimilación por estar en contacto con otras totalmente verídicas. Así, Artémite y Sora no pueden identificarse con ningún lugar real:

Tout fut prêt bientôt pour marcher par Memphis, par Héliopolis, par Arsinoé, par Pétra, par Artémite, par Sora, par Apamée (...) (p.455)

¹⁶ *Ibidem*, V, p.417. El subrayado es nuestro.

Sin embargo, el dato más relevante de *La Princesse de Babylone*, respecto a la conjunción de estructuras de tiempo y espacio, es el expreso desorden reinante a la hora de citar lugares o acontecimientos destacados por su importancia histórica. El autor parece no inquietarse lo más mínimo por evitar flagrantes anacronismos ni por moderar su inventiva, cuando trata de temas contemplados por la historia o la geografía. En efecto, Voltaire se complace en recrear el conjunto de sucesos que la humanidad guarda celosamente, como si en ellos residieran las bases de su existencia⁽¹⁷⁾. Sus razones ideológicas le inducen a plantear en el cuento una disposición completamente arbitraria de numerosos aspectos. Por ejemplo, en el capítulo XI, el narrador se refiere a un lugar que en un futuro lejano recibiría el nombre de Cartago, y cita los personajes que iban a protagonizar su episodio histórico. Para mostrar esa progresión temporal, habla de los anteriores pobladores de dicha ciudad cuando corrían los siglos III y II A.C.: los Númidas. Sin embargo, Voltaire insiste en su distorsión temporal cuando presenta a este pueblo como contemporáneo de otros muy alejados en el tiempo -como puede ser la España de Carlos III-. Asimismo, un nuevo desfase de numerosos siglos se hace patente al datar la aparición de la nación española en una época no superior a los 12.000 años.

En alguna ocasión, el autor muestra en el cuento la opinión que le merecen ciertos episodios pertenecientes a la Historia. Las palabras

17 Roland Barthes resume, en el Prólogo de la edición utilizada, el pensamiento del autor acerca del mayor de los "cuentos" jamás escritos: la Historia: "(...) il n'y a jamais entre les bienfaits de l'Histoire (inventions utiles, grandes œuvres) qu'un rapport de contiguïté, non de fonction. L'opposition de Voltaire à toute intelligence du Temps est très vive. Pour Voltaire, il n'y a pas d'Histoire, au sens moderne du mot, rien que des chronologies. Voltaire a écrit des livres d'histoire pour dire expressément qu'il ne croyait pas à l'Histoire: le siècle de Louis XIV n'est pas un organisme, c'est une rencontre de hasards, ici les Dragonnades, là Racine". Cf. Roland Barthes: Préface à *La Princesse de Babylone*, Paris, Editions du Seuil, 1964, p.13.

elegidas para describirlos revelan el sarcasmo con que el filósofo concibe supuestos acontecimientos pasados:

On sent bien que la guerre de Troie, qui étonna le monde quelques siècles après, n'était qu'un jeu d'enfants en comparaison; mais aussi on doit considérer que dans la querelle des Troyens il ne s'agissait que d'une vieille femme fort libertine qui s'était fait enlever deux fois, au lieu qu'ici il s'agissait de deux filles et d'un oiseau. (IV, p.406)

Curiosas referencias temporales son las realizadas por el autor respecto a determinados usos lingüísticos. Esta faceta se sitúa, generalmente, frente a un plano futuro; el narrador señala, en repetidas ocasiones, la posterior denominación de ciertos elementos y la mutación de variadas expresiones:

Elle passa toute la nuit à parler d'Amazan. Elle ne l'appelait plus que son *berger*; et c'est depuis ce temps-là que les noms de *berger* et *d'amant* sont toujours employés l'un pour l'autre chez quelques nations" (IV, p.402)

(...) elle le regarda du coin de l'œil, ce qui plusieurs siècles après s'est appelé *lorgner*. (IV, p.407)

CONCLUSION

El tratamiento que Voltaire concede al tiempo y al espacio, considerados desde el punto de vista histórico-geográfico, refleja fielmente su postura filosófica. Su inquietud por el hombre le incita a plantear en *La Princesse de Babylone* su opinión respecto a la naturaleza y el devenir humanos. La pareja formada por Amazan y Formosante experimenta, a través de sus viajes respectivos, que la búsqueda emprendida es un círculo vicioso. Meta y punto de partida se localizan en idéntico lugar. La distancia recorrida -prácticamente la vuelta al mundo- es infructuosa en

cierto sentido, ya que deben regresar al inicio para volver a conseguir algo que poseían con anterioridad. No es inútil, empero, si se analiza el viaje como puro proceso afirmativo. En el caso de Formosante, el hecho de viajar implica además una reacción revolucionaria ante la pasividad característica de las mujeres del siglo XVIII, que las conduce a la vocación matrimonial forzosa. Para lograr afirmarse como ser humano es necesario ante todo derribar las demarcaciones que distinguen los sexos:

(...) rien n'était plus indécent pour une fille, et surtout pour celle du grand roi de Babylone, que d'aller courir sans savoir où; que c'était le vrai moyen de n'être point mariée, ou de faire un mariage clandestin, honteux et ridicule. (p. 395)

Voltaire contrapone naturaleza e historia. Ambos términos se excluyen; fenómeno surgido del postulado inmovilista que defiende el autor. Si la esencia de la naturaleza humana reside en vivir felizmente, es innegable que la historia no procura al hombre ningún factor satisfactorio para lograr su plenitud.

Tout le monde avouait (...) que la vie est trop courte pour en user autrement; que les procès, les intrigues, la guerre, les disputes des prêtres qui consument la vie humaine, sont des choses absurdes et horribles; que l'homme n'est né que pour la joie; qu'il n'aimerait pas les plaisirs passionnément et continuellement s'il n'était pas formé pour eux; que l'essence de la nature humaine est de se réjouir, et que tout le reste est folie. (p.386)

Si la naturaleza es no-histórica, es irrelevante que las épocas y lugares, que encuadran el viaje de los protagonistas, se ajusten o no a la cronología pautada por los estudiosos. Y si la historia excluye la naturaleza, ello indica que no se registra evolución alguna (característica específica de la materia natural) en los datos acumulados. Tiempo y espacio permanecen inalterables; su presencia se limita a meras cifras y a

nombres vacíos de significado. Voltaire utiliza, por consecuencia, ambos conceptos como simples piezas de un juego, cuyas bases quedan plenamente respaldadas por el sentido de lo lúdico. Es decir, no es en absoluto pertinente calificar de irrespetuosa la concepción volteriana del proceso histórico; como todo juego, se halla exenta de cualquier condicionante socio-ideológico.

Así, tras reducir a su mínimo exponente la carga dramática de la situación -el autor la presenta bajo forma de cuento en el que además muestra sin reparos la inverosimilitud-, Voltaire enseña a los lectores de *La Princesse de Babylone* una moraleja de vida: las experiencias que el hombre asume constituyen ocasiones importantes para su confirmación como tal. Por otra parte, y coincidiendo con la práctica totalidad de autores del siglo XVIII, Voltaire insiste en que la grandeza humana debe residir en el mero hecho de ser hombres, independientemente de su condición.

(...) est-il possible que le plus grand des hommes, et peut-être le plus aimable, soit le fils d'un berger? (p.394)

De todo ello se desprende una invitación con la que Voltaire pretende seducir, una vez más, a sus lectores, incitándoles a vivir plenamente y a convertirse en protagonistas de su propia aventura existencial. La Princesa Formosante no halla en las obras que Irla lee para ella (capítulo VII) ninguna historia comparable a la suya; en consecuencia, el autor es consciente de que las experiencias vitales alcanzan a menudo mayor grado de interés que el que encierran los relatos literarios. La íntima razón que motiva a Voltaire para escoger en este caso el género del cuento es, quizás, la voluntad de restar gravedad y trascendencia al compromiso de vivir.

**MALDOROR O EL MONSTRUO HABITADO:
EL CUERPO COMO ESPACIO
DE METAMORFOSIS EN LAUTRÉAMONT**

Ana ALONSO GARCIA

Una lectura atenta de los *Chants de Maldoror* enseguida revela al que a ellos se acerca el importante espacio que ocupan las metamorfosis. En el artículo que Le Clézio consagra a este tema subraya que el término "metamorfosis" aparece en siete ocasiones a lo largo de los cantos, y ello a pesar de que no era en absoluto un vocablo frecuente en el vocabulario del siglo XIX⁽¹⁾. Por eso subraya que "aucune œuvre poétique du XIXème siècle n'a utilisé ce procédé avec autant d'insistance" y concluye que "l'utilisation de ce mot annonce l'obsession du thème, sa relation avec l'imaginaire des *Chants*"⁽²⁾. Muchos de los seres que Lautréamont describe en su obra sufren transformaciones fisiológicas importantes a partir de las cuales el hombre se convierte en animal, en monstruo, incluso en vegetal o en mineral. El propio héroe, Maldoror, se define por su eterna esencia mutable, por su deambular por identidades ajenas, y sigue una

¹ Sobre el origen y evolución del término "metamorfosis", véase el artículo de Hélène NAIS, "Pour une notice lexicographique du mot METAMORPHOSE, en *Poétique de la Métamorphose*", Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1982, pp. 15-26.

² LE CLEZIO, "Maldoror et les métamorphoses", in *Nouvelle Revue Française*, 395, (décembre 1986), pp. 1-2.

trayectoria que evoluciona "d'une animalisation à peine esquissé jusqu'à la parfaite métamorphose"(3). Un ejemplo de esta última lo constituye la cuarta estrofa del canto IV, que describe a un Maldoror agredido, inerte e inerme, con un cuerpo desdibujado por la anatomía de otros cuerpos, vegetalizado y cosificado, que contrasta con el héroe agresor, activo y dominante de los cantos precedentes(4). Este cambio sorprendente tiene su preludio en la estrofa inmediatamente anterior a la que nos ocupa, y que presenta el rostro de un Maldoror solidario de sus semejantes, que se presta a ayudar al que sufre, ante la sorpresa de un lector que sólo lo conocía como héroe maldito. De esta manera se comienza a poner en tela de juicio la identidad unívoca del personaje, destrozada en la cuarta estrofa y también en la quinta, en que observamos a Maldoror incapaz de reconocer su propia imagen reflejada en un espejo :

Il m'arrive d'être placé devant la méconnaissance de ma propre image... (p.271).⁽⁵⁾

En este contexto de pérdida de identidad corporal y psicológica se enmarca la tercera metamorfosis del héroe. Su descripción es realizada en primera persona por un narrador homodiegético: Maldoror describe paso a paso su cuerpo, o mejor, lo que antes había sido su cuerpo, puesto que ahora ya no lo posee al estar ocupado por animales y sustancias extrañas. Su relato no comienza, sin embargo por la enumeración de éstas, sino por el sentimiento de soledad que le embarga, por su conciencia de individuo proscrito de la colectividad humana y animal:

³ Alain PARIS, "Le bestiaire des *Chants de Maldoror*", in *Quatre lectures de Lautréamont*, Paris, Nizet, 1972, p. 123.

⁴ Nos referimos especialmente al Maldoror-pulpo del canto I y al Maldoror-águila del canto II, que recurre a dichas formas animales para disponer de armas teratológicas de agresión y destrucción.

⁵ El número que figura entre paréntesis corresponde a la página correspondiente de los *Chants de Maldoror*, edición de José Corti, 1979.

Je suis sale. Les poux me rongent. Les pourceaux, quand ils me regardent, vomissent ... (p. 264).

En principio Maldoror se presenta al lector como un hombre enfermo que sufre un mal incurable, la lepra, lo que le mantiene en un estado de suciedad y abandono, apartado de todo, incluso de la naturaleza. Inmediatamente después la descripción remite a una serie de cambios en la anatomía de Maldoror; el repertorio de dichas commutaciones se inicia por la nuca del personaje, comparada a un estercolero en donde crecen hongos:

Sur ma nuque, comme sur un fumier, pousse un énorme champignon, aux péduncules ombilli-formes... (p. 264)

Desde la cabeza, el narrador pasa a describir el estado de sus extremidades, para insistir en la situación de inmovilidad en que se halla: Maldoror permanece sentado desde hace cuatro siglos; sus pies se han transformado en raíces y sus piernas en una especie de planta llena de parásitos, en una vegetación heterogénea, a medio camino entre lo vegetal y lo animal, "qui ne dérive pas encore de la plante, et qui n'est plus de la chair"⁽⁶⁾. Así, a la soledad inicial se superpone la inmovilidad de este extraño ser que se asombra de que su corazón siga funcionando, y que compara su cuerpo al de un cadáver, por su olor y podredumbre.

El relato prosigue con la enumeración de los cambios producidos, primeramente en sus axilas, habitat de una familia de sapos:

Sur mon aisselle gauche, une famille de crapauds a pris résidence, et quand l'un d'eux remue, il me fait des chatouilles... (264).

⁶ No es la primera vez que Maldoror subraya su incapacidad de desplazarse o de moverse; al contrario, la idea se muestra recurrente y se puede localizar en p. 265, p. 273, 295, 312, entre otras.

La axila derecha es, sin embargo, la sede de un camaleón "qui leur fait leur chasse perpétuelle, afin de ne pas mourir de faim". Sapos y camaleón se entretienen succionando la grasa de las costillas de Maldoror, a lo que éste responde con la resignación más absoluta: "J'y suis habitué". Tras las axilas, la descripción se detiene en el sexo: el pene ya no es tal, sino que ha sido devorado por una víbora; de los testículos ya no queda más que el escroto; el interior lo ocupan dos erizos:

Une vipère méchante a dévoré ma verge et a pris sa place
(...) Deux petits hérisson, qui ne croissent plus, ont jeté à
un chien le contenu de mes testicules: l'épiderme
soigneusement lavé, ils ont logé dedans... (p. 265).

También el conducto anal se ha convertido en habitáculo de otro animal: "L'anus a été intercepté par un crabe", quien "encouragé par mon inertie, il garde l'entrée avec ses pinces et me fait beaucoup de mal." (p. 265). Por su parte, las nalgas han desaparecido bajo la presión de dos medusas. Para el narrador son como dos monstruos, "sortis du royaume de la viscosité, égaux par la couleur, la forme et la férocité"⁽⁷⁾. Al llegar a la columna vertebral, nos encontramos con que ésta ha sido conmutada por una espada, última transformación de la anatomía de Maldoror. Respecto al modo con que dicha espada se ha instaurado en su cuerpo, el héroe se contradice: primero nos dice que ha sido "el hombre" quien la ha colocado allí, pero luego pretende haber elegido voluntariamente el estado de postración en que se encuentra "jusqu'à ce que j'aie vaincu la nature" y lo califica de "martyre volontaire". A esta contradicción se debe añadir otra: en principio se declara inmóvil desde hace cuatro siglos y luego confiesa su posibilidad de desplazarse⁽⁸⁾:

⁷ Esta manera de describir a las medusas recuerda el tratamiento que en el canto I se le había dado al pulpo, definido igualmente por su monstruosidad, ferocidad y viscosidad.

⁸ Aunque Maldoror dice estar inmóvil desde hace cuatro siglos, en las estrofas precedentes y en las que siguen a este relato el personaje continúa su

Tel que tu me vois, je puis encore faire des excursions jusqu'aux murailles du ciel (...) et revenir prendre cette posture, pour méditer de nouveau sur les nobles projets de vengeance ... (p. 266).

De cualquier modo, su excursión siempre termina en la postración inicial. Esta idea de carencia de movimiento domina de forma obsesiva en la segunda parte del relato, aunque ya no como un estado impuesto a la fuerza, sino como medio de venganza, lo que resulta paradójico⁽⁹⁾. A estos dos temas, de la soledad y de la inmovilidad hay que sumar el del conflicto con el Creador y el de la rebelión general del personaje, que ocupan la

actividad delirante. La noción temporal no tiene nada que ver con la realidad ya que "le temps ne joue ici le rôle habituel qu'il tient dans le roman, où les évènements s'inscrivent dans une ligne chronologique déterminée" (S. BERNARD, *Le poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Paris, Nizet, 1950, p. 230). Por eso no nos sorprenden las incoherencias cronológicas en que incurre Ducasse cuando declara que Maldoror no duerme desde hace treinta años (p. 110) y, un poco más adelante, que pesa sobre él un sueño magnético desde hace diez años (p. 222), por citar un ejemplo de numerosas indicaciones temporales que sólo tienen como objetivo despistar al lector, caer en la ambigüedad. Sobre el tiempo en los *Chants*, véase Y. RISPAL, "Etude de quelques pages de Lautréamont à la lumière des conceptions de Françoise Minkowska", octubre 1952, p. 27 y p. 49, S.BERNARD, *Op. cit.*, p. 231, POULET, *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961, p. 248, entre otros.

⁹ Maurice BLANCHOT, en la interpretación que hace de esta estrofa, parece haber obviado la idea de castigo que envuelve los acontecimientos y da por voluntario el estado en que el personaje se halla: Nous avons présenté une immobilité de quatre siècles, *immobilité volontaire*, qui a congédié le temps et au sein d'une passivité en tout semblable à la mort, a a maintenu une tension perséverante, de sorte que la décomposition de l'être par l'engourdissement et le sommeil est sournoisement mise au compte d'une tentative libre....". *Lautréamont et Sade*, Paris, Minuit, 1963, p. 136. El subrayado es mío.

última parte del texto y en donde Maldoror descarga su actitud rebelde sobre su propia fatalidad⁽¹⁰⁾:

...réfléchis au sort fatal qui m'a conduit à la révolte, quand peut- être j'étais né bon... (p. 266).

La lista de animales que ocupan ahora el cuerpo de Maldoror está ya completa: piojos, parásitos, un camaleón, dos erizos, una víbora y dos medusas. Todos ellos habían aparecido en otras ocasiones en el bestiario de los *Chants*. Así, el piojo era el protagonista de una estrofa del canto II, en donde el narrador lo describía como un insecto sanguinario, prolífico, feroz y monstruoso a pesar de su escasa talla⁽¹¹⁾. Es además un animal venerado a la manera de los dioses, pues "tous les peuples s'agenouillent ensemble sur le parvis auguste, devant le piédestal de l'idole informe et sanguinaire..." (p.186)⁽¹²⁾. Ducasse les otorga una importancia relevante dentro del cuerpo de Maldoror: su presencia confiere más énfasis a la sensación de podredumbre y abandono en que se encuentra sumido el personaje y que exhibe a modo de desafío o de transgresión ("la saleté, d'ordinaire, se masquant ou se révélant selon quelque ligne de fuite, et ne s'affirmant pas comme acceptée, établie...").⁽¹³⁾

10 Acerca del significado de esta última parte del texto, Jérôme ELIE, en su estudio *Récit et Discours dans les Chants de Maldoror*, Thèse 3ème cycle, Université Paris IV, 1973, p. 50, considera que "cette histoire est ici étrangère au propos global, tout comme le corps du narrateur est recouvert, envahi des corps étrangers".

11 "Malheur au cachalot qui se battrait contre un pou. Il serait dévoré en un clin d'oeil, malgré sa taille..." (p. 185).

12 De ahí que el piojo aparezca citado en los *Chants* en diecinueve ocasiones, según el repertorio de Alain PARIS, *Op. cit.*, p. 86, siendo uno de los animales con un índice de frecuencia en el texto más alto, junto con el perro, el águila y el tiburón.

13 R.JEAN, *Op. cit.*, p. 91.

Si en medio de la suciedad habitan los piojos, en un entorno de vegetación aparecen los **parásitos**, en un número tan abundante que desdibujan la carne que hay debajo de ellos. Luego están los **sapos**, que representan el aspecto inverso e infernal de las ranas, correspondiéndoles el mismo significado simbólico, pero en negativo: heraldos de la esterilidad, de la destrucción y de la muerte⁽¹⁴⁾. Entrarían a formar parte de ese grupo de animales caracterizados por su viscosidad que interesan particularmente a Ducasse como portadores de esa sensación de repugnancia que pretende comunicar al lector.

Ocupando el lugar gemelo, la axila derecha, está el **camaleón**, reptil incierto por sus constantes cambios de color y peligroso por su saliva venenosa⁽¹⁵⁾. Un aspecto del camaleón interesa a Ducasse: su eterno estado de vigilia: "il ne ferme jamais l'oeil..." (p. 141). Esta capacidad del animal le obsesiona, de ahí que presente siempre a Maldoror luchando contra el sueño para mantener su autonomía en todo momento⁽¹⁶⁾. Sin embargo, en general el camaleón tiene connotaciones negativas y produce, como el sapo, una cierta repugnancia.

La **víbora** es el tercer animal que vive en el cuerpo de Maldoror, ocupando el lugar del pene. Tiene en común con el camaleón su pertenencia a la especie de los reptiles, sus cambios de pigmentación, su

¹⁴ Sobre la simbología de la rana véase CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, ed. Labor, 1979, p. 381 y BLAVATSKY, *La doctrina secreta de los símbolos*, Barcelona 1925.

¹⁵ Podemos encontrar una descripción del camaleón en Ambroise PARE, *Des monstres et prodiges*, Genève, Droz, 1971, pp. 140-141, en donde se insiste sobre su naturaleza híbrida.

¹⁶ El texto dice incluso que Maldoror no duerme desde hace diez años, aunque luego nos encontramos con un Maldoror que sueña. Sobre la concepción del sueño en Maldoror como pérdida de lucidez y autonomía, véase PIERSSENS, *Lautréamont, Ethique à Maldoror*, Paris, Presses Universitaires de Lille, 1984, p. 143, S. ZWEIG, *Lautréamont ou les violences de Narcisse*, Paris, Archives des Lettres Modernes, 1958, P. 36.

lengua retráctil, así como esa característica que liga a todos los animales analizados: la viscosidad⁽¹⁷⁾. Por su cambio de piel, es el símbolo de la resurrección; por su carácter reptante significa la fuerza y por su peligrosidad representa el aspecto maligno de la naturaleza. Ducasse la utiliza fundamentalmente como símbolo sexual, aunque también está presente como símbolo del mal⁽¹⁸⁾.

El cuarto animal del cuerpo del personaje es el erizo, que se esconde en el interior de sus testículos. Dañino por sus púas, se aloja en la anatomía de Maldoror conmutando una parte suave y blanda por un elemento duro, escondido bajo la piel aparente. Algo diferente ocurre con las medusas que constituyen ahora las nalgas de Maldoror: al igual que el sapo y la víbora, la medusa es un animal blando y viscoso que viene a añadir una dosis más de repugnancia al relato. Sin embargo, la entrada del orificio anal está cerrada por un cangrejo, animal que ya no remite a la viscosidad de los anteriores y que es considerado por Bachelard como "l'animal privilégié de l'imagination énergétique de Lautréamont"⁽¹⁹⁾. Con sus pinzas tapona y a la vez agrede a Maldoror y se integra como una

17 La víbora y la serpiente aparecen con relativa frecuencia en los *Chants* (cinco veces la primera y seis la segunda, según los cálculos de A. Paris). Cirlot subraya la polivalencia de su simbología, aunque sobresale su fuerza magnética. *Op. cit.*, p. 408.

18 Esta simbología aparece con mayor claridad en la estrofa cuarta del canto V, en donde Maldoror dialoga con Dios, convertido en serpiente, con lo que se invierten los papeles : Dios representante del Bien se metamorfossea en serpiente, símbolo del Mal.

19 BACHELARD, *Lautréamont*, Paris, Corti, 1939, p. 37. Aunque no estamos de acuerdo con la prioridad que Bachelard concede a este animal sobre los demás del bestiario ducasiano, sí que es necesario subrayar la importancia de las armas que posee: las pinzas, a las que Bachelard se refiere en p. 37.

manifestación más de ese "vouloir-attaquer" al que aludía Bachelard al analizar las características del universo de Ducasse⁽²⁰⁾.

Estos son los animales que habitan el cuerpo de Maldoror. De ellos cabe resaltar algunos aspectos: en primer lugar, todos ellos pertenecen a especies inferiores y en alguna medida susceptibles de metamorfosearse: insectos, batracios y reptiles. Casi todos son viscosos, con lo que se acentúa la idea de un Maldoror informe. Por otra parte, la mayoría de ellos están relacionados con el agua: sapos, medusas, víboras y cangrejos tienen su *habitat* en un medio acuático⁽²¹⁾. Aparte de estas consideraciones que permiten establecer ciertos puntos de contacto entre los diferentes animales estudiados, se puede aceptar la conclusión de Raymond Jean según la cual "s'ils n'ont pas une fonction à proprement parler emblématique, sont doués par leur forme, leur consistence ou leur mouvement d'une étrange adéquation à l'organe ou à la zone corporelle qu'ils parasitent"⁽²²⁾. Esta adecuación es más evidente en el caso de la víbora, de los erizos y de las medusas, ya que la relación entre su forma y la del lugar que ocupan es, si no de identidad, sí de semejanza. Ducasse pudo elegirlos porque su conformación les permitía instalarse en la anatomía de Maldoror sin crear nuevos volúmenes, simplemente comutándose por los órganos señalados. Así, detrás de la aparente anarquía del cuerpo del héroe, se observa un esfuerzo del autor por estructurar cada paso de la metamorfosis⁽²³⁾. A este intento de estructuración obedece la elección de la zona del cuerpo en la que viven los animales analizados, ya que no todas las partes se ven afectadas, sino algunas muy concretas, las más eróticas, sobre las que ejercen su

20 "...la volonté de lacérer, de griffer, de pincer, de serrer des doigts nerveux, est fondamentale. C'est le principe de la cruauté juvenile". *Op. cit.*, p. 37.

21 Este dato contrasta con el predominio de animales terrestres que destaca A. Paris en su repertorio.

22 R. JEAN, *Op. cit.*, pp. 92-93.

23 No estamos por ello de acuerdo con la opinión de A. PARIS, quien consideraba la estrofa como "un éclatement douloureux en un assemblage disparate et saturé de formes animales". *Op. cit.*, p. 133.

agresión; por eso ésta última se tiñe de un componente de placer que confiere una ambigüedad evidente a la relación entre Maldoror y sus "habitantes": los verbos que describen las acciones de éstos muestran una progresión que evoluciona desde el parasitismo hasta la violencia final⁽²⁴⁾ y que puede encubrir una relación de tipo erótico-sexual, marcada por el masoquismo en su última etapa. Este tipo de imbricaciones (placer-dolor, ternura-crueldad, caricia-violencia) está frecuentemente representada a lo largo de los *Chants*, siendo casi prioritaria sobre los sentimientos coherentes. Sería, pues, el componente erótico el que habría determinado la aparición de animales en algunas zonas y su ausencia en otras. Ello no es óbice para que las extremidades inferiores se pueblen de parásitos hasta convertirse en un espacio húmedo casi vegetal, mientras el tronco del personaje conserva, a pesar de todo, su aspecto humano.

Todavía se puede aducir otro criterio, además del erótico, de racionalización de la anatomía maldororiana: en la mayoría de los casos se han elegido espacio cóncavos, huecos susceptibles de servir de refugio, cavidades que se ven ahora ocupadas por otros seres que viven habitualmente en otro medio: el vacío de las axilas lo llenan los sapos y el camaleón, el interior de los testículos, los erizos, el orificio anal, el cangrejo. En estos tres casos, hay una tendencia a colmar lo que está hueco, a obstruir lo que está abierto. Ello puede obedecer a dos razones: la primera, "redondear" el cuerpo del personaje, evitar los volúmenes que sobresalgan y los huecos que le dan forma: rellenando los vacíos la anatomía humana pierde claridad y entidad, se vuelve masa informe. La segunda, por extensión de la primera, llenar huecos con la esperanza de henchir de contenido la vacuidad de la existencia humana. De manera que esta metamorfosis de Maldoror podría ser interpretada como exponente de ese *horror vacui* que asaltó a muchos poetas románticos y que es un sentimiento universal. La estrofa muestra así algunas de las pulsiones y

24 "D'abord ils "remuent", "grattent" ou "chatouillent", ensuite ils se nourrissent, "sucent", "dévorent", enfin ils "remplacent", "se substituent à", "interceptent", ou "érasent" telle partie du corps jusqu'à se confondre avec elle". R. JEAN, *Op. cit.*, p. 93.

fantasmas de Ducasse; de ahí las grandes ausencias⁽²⁵⁾ en la descripción y las peculiares recurrencias.

Además del bestiario citado, el texto hace alusión al mundo vegetal. Así, aparece un hongo en la nuca del héroe; sus extremidades se cubren de una vegetación vivaz que llega hasta su vientre y penetra por la tierra a modo de raíces, inmovilizándolo por completo: "je n'ai pas bougé mes membres depuis quatre siècles"⁽²⁶⁾. Sin embargo, esta inmovilidad no implica la paralización del proceso de metamorfosis del personaje, y sus extremidades siguen transformándose de lo animal-humano a lo vegetal, "engagé dans une double forme et comme en équilibre à l'intersection de deux mondes -signe d'un prédisposition de Lautréamont pour les états ambigus, incertains..."⁽²⁷⁾. Esta vida que está presente en lo que antes eran las piernas de Maldoror contrasta con los leños secos en que se han convertido sus brazos:

Oh! si j'avais pu me défendre avec mes bras paralysés; mais je crois plutôt qu'ils se sont changés en bûches. Quoiqu'il en soit, il emporte de constater que le sang ne vient plus y promener sa rougeur... (p. 265).

La savia que alimenta sus extremidades inferiores no llega a ascender hasta las superiores, de ahí que las ramas no sirvan de *habitat* a animal alguno. El lector obtiene la imagen del personaje-árbol, pero precisamente por la sequedad de sus ramas la idea de verticalidad a la que todo árbol remite se ve mermada en función de la idea de inmovilidad y

²⁵ Por ejemplo, se obvian los detalles del rostro y de las manos del personaje, mientras que se describen con detalle las zonas analizadas.

²⁶ Acerca del simbolismo de la raíz como arquetipo universal véase BACHELARD, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 1943, pp. 290-332.

²⁷ S. BERNARD, *Op. cit.*, p. 215.

soldadura a la tierra⁽²⁸⁾. La metamorfosis vegetal de Maldoror queda, pues, impregnada de una ambigüedad presente en otros niveles del relato: el personaje tiene de vegetal la parte inferior de su anatomía, de humano el tronco, aunque deformado por animales, y de árbol los brazos, aunque ya sin vida. Se desvirtúa por tanto el sentido unívoco de las leyendas mitológicas que narraban la transformación de un hombre en árbol⁽²⁹⁾. Fuera de este dominio de lo mítico, Le Clézio subraya que "la transformation magique de l'homme en végétal ou en animal est obsédante dans la littérature française"⁽³⁰⁾ y Raymond Jean comenta que esta imagen "exprime donc un combat , dans l'espace même du corps, entre le vivant et l'inerte, entre ce qui bouge et ce qui est imobile"⁽³¹⁾.

Precisamente para resaltar este combate entre lo viviente y lo inerte, el autor hace evolucionar la transformación de Maldoror de la vegetalización a la mineralización por medio de la imagen de la espada clavada en su columna vertebral:

Ce poignard aigu s'enfonça jusqu'à la manche entre les deux épaules du taureau des fêtes (...) La lame adhère si fortement au sol que personne jusqu'ici n'a pu l'extraire... (p. 265).

28 Nos alejamos aquí de esa árbol aéreo que concebía BACHELARD como símbolo ascensional por excelencia en *La terre...*, p., 291. Aunque tampoco se puede ver en él un símbolo del árbol de la muerte" al que alude CIRLOT, *Op. cit.*, p. 78.. Más bien se trata de una imagen relacionada con el culto de la vegetación y con el culto del fuego, ya que "en tant que bois servant à entretenir le feu, l'arbre fut aussitôt annexé par le grand shème du frottement rythmique: (DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* , Paris, Dunod, 1969.

29 Por ejemplo la metamorfosis de Mirra que narra Ovidio en sus *Metamorfosis*, p. 192, y las de Ciparis en ciprés, Atis en pino y Dafne en laurel, entre otras.

30 LE CLEZIO, *art. cit.*, p. 17.

31 R. JEAN, *Op. cit.*, p. 94.

La espada de hierro "clava" literalmente al personaje al suelo y esta sujeción metálica viene a añadirse a la vegetal de la raíz. Ello implica la desaparición del simbolismo triunfal que la espada contiene a nivel de arquetipo, "à la fois symbole de puissance et de pureté"⁽³²⁾. El héroe no es dueño de una espada con la que triunfar en todas las gestas, sino víctima de una arma que le inmoviliza eternamente: el hierro, lejos de formar parte de una empresa liberadora, le encadena y representa, como explica Jean, "la condamnation définitive du patient à la maladie de l'immobilité"⁽³³⁾. El autor insiste en la idea de condena y castigo al emplear la imagen del toro sacrificado para representar gráficamente la actual situación de un Maldoror inmolado. El eje natural móvil de la columna vertebral se ve sustituido por el eje mineral de la espada cuya rigidez se ve envuelta en el eje vegetal del tronco. Lo mineral representa aquí la otra cara de la primera fase de la metamorfosis de Maldoror, en donde predominaba lo viscoso, lo blando, lo informe. El hierro opera la transformación de un ser enfermo y repugnante en una imagen de crucifixión: "le fantasme de la saleté et de la lèpre se transforme en fantasme sacrificiel"⁽³⁴⁾. Maldoror se presenta como adversario de Dios y víctima de los hombres y puede ser contemplado como "l'image stéréotypée de Job demandant à Dieu des comptes sur l'injustice qui lui est faite, pour mieux mettre en évidence la profonde méchanceté humaine"⁽³⁵⁾.

Desde esta perspectiva no cabe hablar de una metamorfosis elegida por Maldoror como refugio para huir de la apariencia humana⁽³⁶⁾. Al

³² DURAND, *Op. cit.*, p. 384.

³³ R. JEAN, . *Op. cit.*, p. 94.

³⁴ *Ibidem* , p. 94. Sobre la imagen de Maldoror crucificado, véase también Michel PIERSSENS, *Op. cit.*, pp. 122-123. Acerca del simbolismo del árbol-cruz, consúltese DURAND, *Op. cit.*, p. 398.

³⁵ PIERSSENS, *Op. cit.*, p. 123.

³⁶ Tal es la interpretación de Lucienne ROCHON en su artículo "Lautréamont et le lecteur", in *Quatre lectures de Lautréamont* , p. 349, en donde dice: "Dans



contrario, la transformación es sin duda un castigo, "semblable à celui de Typhon ou celui des Ménades meurtrières d'Orphée..."⁽³⁷⁾. Estamos lejos de esa teoría de Bachelard acerca de la metamorfosis ducassiana entendida como conquista de un nuevo movimiento, de un "métatropie"⁽³⁸⁾; al contrario, el episodio permite acercar a Lautréamont de la concepción de Kafka acerca de la metamorfosis como caída, desgracia o como vida en un tiempo-que-muere⁽³⁹⁾.

En estas dos páginas analizadas, Ducasse, por un procedimiento de permutación que distorsiona la anatomía humana del personaje, tiende a una bestialización de Maldoror, convertido ahora en monstruo, sede de otros monstruos. El tema no era nuevo: Le Clézio recuerda su existencia en la obra literaria de Rabelais, y toda una tradición folclórica lo explota igualmente: la extraordinaria metamorfosis de Maldoror está cerca de los encantamientos y hechizos de magos que circulan por los cuentos de Perrault y de Grimm⁽⁴⁰⁾. A la hora de realizar su retrato, Ducasse se sirvió pues de una herencia mitológica, folclórica, literaria y artística que estaba íntimamente ligada con las figuraciones del mal y de lo maldito tan frecuentes en la Edad Media : el diablo que describe Colin de Plancy en su

sa regeression pour fuir l'horreur du semblable humain, l'auteur dépasse le règne animal et se réfugie dans le végétal et le minéral".

37 LE CLEZIO, *art.cit.*, p. 25.

38 BACHELARD, *Lautréamont*, p. 17. El crítico define la "métatropie" como "la conquête d'un autre mouvement, autant dire d'un nouveau temps"

39 LE CLEZIO subraya la ralentización del proceso de metamorfosis en Ducasse como responsable de la sensación de angustia del personaje (*Art.cit.*, p. 17), pero a lo que él considera una característica general de las metamorfosis de los *Chants* parece, a nuestro juicio, un hecho más bien aislado se tiene en cuenta el carácter dinámico de las demás transformaciones.

40 Sin olvidar la concepción integradora del rostro humano como una composiciónn de crustáceos y peces de todo tipo, o de ciervos, leones, conejos, elefantes y lobos que Arcimboldo difundió en la época barroca y que se repitió en los grabados de los siglos XVI y XVII.

Dictionnaire Infernal "a deux grands cornes sur la tête: el est noir comme un Maure; il a deux grands ailes de chauve-souris attachés aux épaules, des larges pattes de canard, une queue de lion, et de longs poils depuis la tête jusqu'aux pieds"⁽⁴¹⁾. Se puede establecer, pues, una conexión del episodio con lo maldito, con lo que Zweig denomina "le règne sombre", espacio de encuentro de lo bajo, de lo informe, de lo sucio y, por ende, de lo animal, "car l'envahissement des formes animales signale l'ultime renversement, le choix définitif du règne sombre contre celui de l'homme et de la lumière"⁽⁴²⁾.

Pero quizás el transfondo clave de esta metamorfosis, así como de todas las demás que Ducasse presenta a lo largo de sus *Chants*, sea la idea de la inestabilidad del ser, de su capacidad de cambio de naturaleza, así como la obsesión de un universo absurdo en donde todo es posible y cuestionable, incluso la propia identidad del ser. De ahí ese comienzo tan elocuente del canto IV, que coloca al lector en la vía de los *impossibilitia* cuando enuncia:

C'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant... (p. 250).

Preludio de las transformaciones ulteriores del cuerpo de Maldoror, el interrogante que el narrador plantea al comienzo de su canto sigue sin respuesta al final de esta cuarta estrofa; pues hay una parte de árbol, y una de animal y otra de mineral inerte en el personaje ducassiano, pero también queda algo de hombre en ese Maldoror habitado que oye todavía latir su corazón y que intenta revelarse contra su inmovilidad soñando con paseos por las murallas celestes. Es esta dialéctica de lo inerte que vive, del prisionero que se declara libre, de la víctima que se pretende verdugo la que

⁴¹ COLIN DE PLANCY, *Dictionnaire Infernal*, article "Belzébuth".

⁴² S. ZWEIG, *Op. cit.*, p. 56. Zweig opone a todos estos elementos del reino sombrío otros que formarían parte del "règne clair": el hombre, el bien, lo alto, la tierra, la luz, ...

impide definir esta metamorfosis del héroe como una simple transformación de un ser humano en cosa, tal y como defiende Raymond Jean al analizar esta estrofa bajo el epígrafe "la chosification du corps"⁽⁴³⁾. Más bien podría hablarse de la transmutación de un cuerpo en un "no-cuerpo", de la perturbación radical de una anatomía convertida en un espacio sobre el que su dueño no tiene ningún poder, espacio inquietante donde todos los reinos se confunden.

⁴³ R. JEAN, *Op. cit.*, pp. 91-94.

**LA RELEVANCIA DE LOS DESPLAZAMIENTOS EN
LA PRODUCCION LITERARIA DE
FRANCIS JAMMES: LAS ISLAS Y LOS VIAJEROS**

M^a Asunción GARCIA LARRAÑAGA

En el siglo XVIII se aprecia en Francia un interés por los países lejanos, en especial por Oriente y por América, realizándose la gran explotación de las tierras vírgenes y de los países habitados por salvajes. Este ansia de conquista y de descubrimiento de otros mundos se plasma en las obras de los literatos de la época: L'Abbé Prévost, Jean-Jacques Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Robert Challe, etc. Sin embargo, es preciso esperar al siglo XIX para asistir a la plena aceptación de esta nueva tendencia literaria, en la que el primitivismo y la teoría del "buen salvaje" tienen un gran eco entre los escritores románticos. Para Max Milner, el primitivismo se concretaría en: "(Le) goût de la montagne, de la mer, de la forêt, retour à la terre, intérêt porté aux civilisations orientales, considérées comme le berceau de l'humanité, aux religions ésotériques, préservées de la corruption par le secret de l'initiation, au problème de l'origine des langues".⁽¹⁾

Si se tienen en cuenta las causas, se observa que la Revolución Francesa contribuye a cambiar la mentalidad y los gustos del pueblo

¹ MILNER, M., *Littérature française, 12. Le Romantisme, I, 1820-1843.* París, Arthaud, 1973, p. 100.

francés, transformando su educación, sus costumbres y sustituyendo el concepto clásico de hombre por "(celui) de l'infinie variété des races, de la diversité des esprits et des façons de vivre". A partir del año 1800, por influencia de Chateaubriand y de Mme. de Staël, la literatura extranjera se conoce mejor en Francia, y este hecho redunda en beneficio de un mejor conocimiento de otros países y del exotismo⁽²⁾. Así que la novela y la poesía tratan nuevos temas, llegan a reflejar con profusión el exotismo. Este aparece como uno de los elementos fundamentales del Romanticismo. Por otra parte, la actividad colonial y los progresos de los medios de comunicación favorecen los desplazamientos de los franceses a los países lejanos.

Sin desdeñar otros espacios, Francis Jammes siente una gran fascinación por las islas lejanas. Desde la Antigüedad, éstas ejercieron un gran poder de seducción sobre el ser humano. La isla estuvo vinculada con el paraíso terrenal (en la Edad Media), con la edad de oro (en el Renacimiento y en el Barroco), con la felicidad (en el siglo XVIII), con la búsqueda de la unidad (en el siglo XIX) y con la intimidad (en los siglos XIX y XX)⁽³⁾. Históricamente, las islas representan para Francis Jammes las posesiones que tiene el Estado francés fuera de su territorio nacional, es decir, las colonias. Y esta imagen de un lugar influenciado por otra cultura y civilización, pero que conserva incólumes las suyas propias, es la que vemos en los libros de nuestro escritor. Pierre Jourda escribe: "Presque à l'heure où les romanciers fin de siècle revenaient, en Europe ou dans le bassin méditerranéen, aux pays qui avaient enchanté les romantiques, une nouvelle forme de l'exotisme prenait un brusque et brillant essor:

² JOURDA, P., *L'Exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand. Tome I. Le Romantisme*. Genève, Slatkine (Réimpression de l'édition de Paris, 1938), 1970, pp. 19-21.

³ SELLIER, Ph., *L'Evasion*. París, Bordas, Col. "Univers des Lettres", série thématique, 1971, p. 29.

l'exotisme colonial"(4). Este exotismo colonial orienta la literatura hacia nuevas vías, aportando buenos estudios psicológicos sobre los habitantes de estos nuevos territorios franceses y unas descripciones documentales de un valor inestimable.

Por una curiosa red de afinidades, las islas se asocian con las jóvenes heroínas de las novelas de Francis Jammes. En el libro *Solitude Peuplée*, Virginie de La Tour exclama, levantando la cabeza con orgullo: "Je suis la Colonie française"(5). Jammes utiliza el procedimiento de poner a sus "jeunes filles" nombres de islas y de colonias: Dominica, Guadalupe, Virginie... y confirma, por mediación de Clara, su elección de las colonias que tienen nombres femeninos, musicales y fascinantes: La Louisiane, La Floride, La Caroline... También a su amada Jeanne, uno de sus personajes más queridos -quizás porque está tomado de una joven real-, heroína del poético libro *Le Poème d'Ironie et d'Amour*, la llama cariñosamente: "Ma petite Fleur-des-îles"(6). Incluso los deseos de Laura López y de Clara d'Ellébeuse se entrecruzan. Laura López, la joven nativa de la isla de Guadalupe, sale de la isla desmoralizada y entristecida para ocultar su grave falta, la de no haber sabido conservar su pureza y estar esperando un hijo. Nunca volverá a La Pointe-à-Pitre. La vida apasionada, la vida criolla del pasado, exalta la imaginación de Clara d'Ellébeuse, quien desea viajar hasta las Antillas y asistir allí a algún baile con Roger. No conoce con exactitud la realidad de la vida en las islas, pero evoca en secreto: "La splendeur des îles dans la teinte des vignes vierges d'automne et des liquidambars finissants, et dans les rosaires de piments de feu que Gertrude suspend aux lucarnes du grenier [...]. Il y a des révoltes. Les champs de cannes à sucre sont incendiés et l'esclave fidèle emporte jusqu'à

⁴ JOURDA, P., *L'Exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand. Tome II*, p. 217.

⁵ JAMMES, Fr., *Solitude Peuplée*. Fribourg, Egloff, 1945, p. 243.

⁶ JAMMES, Fr., *Le Poème d'Ironie et d'Amour*. París, La Librairie Universelle, 1950, p. 45.

la cime d'un cocotier l'enfant que veut tuer le chef des rebelles"(7). Las jóvenes europeas desean, pues, experimentar nuevas sensaciones y conocer los amores volúptuosos y ardientes de los indígenas.

Tengamos en cuenta, además, que en las islas vivieron los héroes de Francis Jammes, a quienes va a presentar poéticamente sus respetos. En la isla de Juan Fernández saluda a Robinson Crusoe⁽⁸⁾, y en la isla de L'Ile-de-France visita la cabaña de Paul y Virginie, donde, acompañados de sus madres y de sus fieles criados, los jóvenes enamorados ayudan a preparar la frugal comida. "La vie était simple dans nos cases", dice Virginie, "nous avions des servantes marronnes qui nous chantaient des berceuses si naïves et touchantes que parfois leurs échos hantaient nos aïeules jusqu'à leur lit de mort"⁽⁹⁾.

Una de las funciones de las islas tiene la virtud de poner en comunicación a Jammes con sus antepasados. Sería la forma de resucitar el pasado y de que el escritor se reuniera con los parientes que reposan en los países de ultramar. De ahí parte su incesante anhelo de realizar una escala, en un hipotético viaje, en la isla Guadalupe para besar las tumbas de sus familiares, quienes "dorment à la Goyave, sous des miels roses et dans la vibration des colibris"⁽¹⁰⁾. A la concepción jammista de la isla como imagen mítica de la mujer y de la joven virginal, se agrega, pues, la idea de un retorno al pasado. Según cita Gilbert Durand, la vocación del exilio insular puede ocultar "un complexe de retraite", sinónimo de retorno al claustro materno. El valor atribuido por Víctor Hugo a la isla de Santa Elena, de isla de exilio y de muerte⁽¹¹⁾, Francis Jammes lo otorga a las

⁷ JAMMES, Fr., *Jeunes Filles*. París, Mercure de France, 1964, p. 56.

⁸ JAMMES, Fr., *Iles*, in *Pipe, chien*. París, Mercure de France, 1933, p. 210.

⁹ *Solitude Peuplée*, pp. 241-242. La visita a Paul y Virginie se describe en el relato *Iles*, p. 213.

¹⁰ *Iles*, p. 211.

¹¹ DURAND, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. París, Bordas, Col. "Etudes", 1980, p. 274.

Antillas. Nos encontramos aquí con uno de los elementos del "descensus ad inferos" que analiza Mircea Eliade en el libro *Initiation, rites, sociétés secrètes*. El hombre, después de haber pasado por la prueba del "regressus" iniciativo, nace por segunda vez del seno de la Terra Mater. Esta prueba consiste en descender vivo a las profundidades subterráneas y en afrontar una serie de peligros⁽¹²⁾. En cierta forma, para nuestro autor supone un reto el penetrar en las islas donde sus familiares encontraron la muerte. Si la leyenda virgiliana nos cuenta que la Sibila guió a Eneas de Cumas al infierno para oír el canto de su padre sobre el futuro de los romanos, Francis Jammes también cree en los consejos de sus ascendientes. De ahí que desee llegar a las islas para comunicarse con sus queridos antepasados.

En contraposición a esta imagen de tristeza y de muerte, una faceta positiva permite ver a las islas como un edén. Este paraíso terrestre se presenta como un lugar agradable donde la naturaleza, sin estar manipulada por el hombre, ofrece todo su esplendor. Hay dos zonas diferenciadas. Una es la despejada, aquella sobre la que los rayos de sol inciden directamente y en la que las aguas marinas bañan sus orillas, es decir, la playa. La otra es la de los bosques sombríos y verdosos, en la que crecen las plantas olorosas y por la que discurren los arroyos de aguas claras y cristalinas. Basándose en los principios de la vida natural, el isleño, al igual que sus amigos los animales, se alimenta con los productos que generosamente le ofrece la naturaleza:

"Là, une douce population couronnée de fleurs se joue au long des ruisseaux ou sur la plage, ne prenant d'autre peine pour se nourrir que de cueillir des fruits rouges dans les forêts d'émeraude et de ramasser, entre les roches où la mer est comme un arc-en-ciel, des coquillages savoureux."⁽¹³⁾

¹² ELIADE, M., *Initiation, rites, sociétés secrètes*. París, Gallimard, Col. "Idées", 1976, pp. 133-134.

¹³ JAMMES, Fr., *La Rose à Marie*. París, Edouard Joseph, 1919, cap. VI.

Este paraíso supone un refugio para el hombre, ya que le aisla de los peligros de la sociedad civilizada. Separada del mundo por las barreras del mar, la isla se considera un remanso de paz y libertad: "ceux qui étaient las des chagrins, moi, nous allions nous enfoncer dans cette forêt, lui demander le calme"⁽¹⁴⁾, asegura Jammes.

En cierta forma, Jammes vivió bastante recluído en su propio "islote" de Orthez-Hasparren, en cuyo marco rural encontraba los elementos necesarios para alimentar su exotismo imaginativo. La importancia del exotismo en un pensamiento aferrado a su tierra natal es uno de los aspectos más originales del jammismo⁽¹⁵⁾. El clima templado del Béarn facilitaba la tarea del escritor, ya que le permitía describir una flora que coincidía con la de las islas. Las plantas, las flores y los árboles, que compartían los sentimientos de los personajes de Jammes, transmiten la manifiesta influencia del paisaje tropical. En la entrada del castillo de la familia d'Ellébeuse, una alameda bordeada de anémonas de Japón recibe a los visitantes. Si los escrúpulos torturan a Clara, ésta se refugia en el parque del castillo donde los árboles y las plantas mezclan sus aromas: los barnices de Japón o ailantes y los ocozoles le recuerdan las islas⁽¹⁶⁾. En el jardín natal de Jonquille, la criada negra distraía a la niña agujereando los granos rojos de los cañacoros, mientras que el aroma de las "roses bengale" se extendía por el aire tibio⁽¹⁷⁾. Dominica elegía "les roses de Chine" y "les oeillets d'Inde" para colocarlos en su pelo⁽¹⁸⁾. En tanto que el propio escritor describe, en sus "Notes sur quelques arbres", el castaño de Indias⁽¹⁹⁾, y explica a su hija Bernadette el origen del espino de Cristo:

14 JAMMES, Fr., *Pensée des Jardins* in *Œuvres IV*. París, Slatkine (Réimpression de l'édition de Paris, 1913-1926), 1978, p. 253.

15 MALLET, R., *Le Jammisme*. París, Mercure de France, 1961, p. 73.

16 *Jeunes Filles*, pp. 15, 11, 56

17 *Ibid.*, pp. 192, 196.

18 JAMMES, Fr., *Le Rosaire au soleil*. París, Mercure de France, 1938, p. 67.

19 JAMMES, Fr., *Feuilles dans le vent*. París, Mercure de France, 1942, p. 261.

"le février est un grand arbre originaire de la Chine et dont les enfants sucent les gousses marron pleines de baume"(20).

El asunto candente de la esclavitud infunde a Jammes un sentimiento de rebeldía. Denuncia en su obra la injusticia de someter a los negros al dominio de los blancos, privándoles de todo tipo de libertad. Uno de los poderosos motivos por el que admiró a Charles Martial Lavigerie -que le llevó a escribir su biografía- fue por su lucha energética contra la esclavitud en el norte de África y porque, con sus propios testimonios, intentó que los europeos tomasen conciencia del problema y se solidarizasen con su causa. Nuestro escritor nombra a aquellos hijos de los grandes linajes criollos que, por conocer mejor el problema, alzaron su voz como apóstoles antiesclavistas: "on peut compter des Hérédias, des Leconte de Lisle, des Roseville des Grottes, des Mahé de la Villeglé, des Dierx, des Trincaud-Latour"(21). Jammes afirma tener conocimiento de que los esclavos eran bien tratados en las plantaciones de su abuelo Jean-Baptiste, pero no por ello deja de recibir con alegría la aplicación de las leyes religiosas y civiles que rompieron sus cadenas(22). En algunos casos estas leyes provocaron la ruina de los colonos, como sucedió a sus antepasados, pero la civilización demostró que existía el humanitarismo en el mundo. El escritor se conforma pensando que, si su familia fue opulenta, la fortuna de los propietarios de plantaciones no supera a la de los escritores y poetas, que es inmortal(23).

20 JAMMES, Fr., *Ma Fille Bernadette*. París, Mercure de France, 1910, p. 105.

21 Prefacio de Francis JAMMES a la obra de CHASSERIAU, F.-A., *Mes souvenirs sur Pierre Loti et Francis Jammes*. París, Plon, 1937, p. V.

22 Prefacio de Francis JAMMES a la obra anónima titulada: *Alice Munet, fondatrice des Petites Servantes du Sacré-Cœur, Missionnaires catéchistes des noirs en Afrique*. Lyon, Vitte, 1927, p. XXI.

23 JAMMES, Fr., *Rappel de la ville de Bordeaux* in *Catalogue de l'Exposition de Bordeaux*, n.º 166, 1960, p. 2.

Como expresión de sus ideas, en la producción literaria de Francis Jammes intervienen esclavos que contraponen sus huellas de sufrimiento al suntuoso y alegre paisaje tropical. La negra Zézé, nativa de la isla Guadalupe, de cara estigmatizada por los siglos de esclavitud, parece implorar una limosna con su mirada⁽²⁴⁾. Los esclavos de Sudán, uno de cuyos descendientes es el negro Jakoba, a quienes se golpea y lastima más que a los animales de un carretero brutal y despiadado⁽²⁵⁾. O bien la negra Assomption, que acude desesperada a solicitar la ayuda del escritor, llevando en su cuerpo ensangrentado las marcas del látigo.

Conviene precisar la abundancia de las "bonnes nègresses" convertidas al catolicismo, que están al servicio de las importantes familias burguesas en Francia. Permanecen vinculadas a las familias desde su nacimiento hasta su muerte, e incluso sirven a varias generaciones. Uno de los casos más típicos es el de Dolorès, que había llegado a Francia desde las plantaciones que la familia de Jonquille tenía en las islas Filipinas. "Dévouée comme une chienne" a sus amos, relataba con su poético y dulce lenguaje sus trágicos amores de juventud. Había tenido un amante en Malasia, con el que mantuvo un apasionado romance. El joven, movido por su amor, llegó a robar para ella y, como castigo, recibió la muerte: su amo le mandó ahorrar. De ahí que a la exaltación de los relatos siguiere un estado de abatimiento y tristeza.

Sin embargo, en el físico y en las costumbres de estos esclavos o descendientes de ellos, nuestro autor ve desde su óptica particular una vertiente cómica, que describe con una ironía desprovista de maldad. A veces se trata de describir el aspecto exterior, para el que usa las comparaciones: Dolorès tiene una piel semejante a la de las tortugas⁽²⁶⁾; el cráneo de Jakoba se parece a un huevo de aveSTRUZ sobre el que hubiera

24 *Le Rosaire au soleil*, p. 199.

25 *La Rose à Marie*, IV.

26 *Jeunes Filles*, p. 196.

crecido musgo de color negro⁽²⁷⁾. En otras ocasiones se fija en su vestimenta o en su comportamiento: el traje y los saludos de Pain-Bénit, criollo de la isla de La Reunión, recuerdan su origen⁽²⁸⁾.

En cuanto al lenguaje, el cónsul de Quibilo, "un mulâtre à poil de balai de coco", da una conferencia en la que pone de manifiesto su dificultad para hablar francés, ya que no puede pronunciar ciertas consonantes⁽²⁹⁾. Choucroutus, natural de la mayor isla de Oceanía, Australia, es un personaje rabelesiano de gestos desmesurados y de habla entrecortada⁽³⁰⁾. Con estos rasgos de humor, Jammes subraya la extravagancia y la rareza de un exotismo que hace sonreír al lector, ya que insiste en los defectos y en los rasgos cómicos de unos extranjeros. Este tratamiento de los personajes nos recuerda, en parte, aunque con las lógicas reservas, a los autores de las "comédies-bouffes" del siglo XVIII, que tenían como finalidad la de hacer reír al público. Las situaciones podían ser inverosímiles y los personajes estar disfrazados (se vestía a la usanza turca a los chinos y a los indios) pero, si se conseguía un cuadro burlesco y divertido, los medios se daban por bien empleados. La comididad de Jammes es más velada e irónica que la de la comedia, y no consigue provocar la carcajada del lector. Sin embargo, logra divertirle con su jocosa visión sobre los componentes de una sociedad exótica.

La palabra mágica "isla" encierra una significación mucho más amplia que la que hemos visto hasta este momento, ya que se puede extender a los espacios geográficos deseados por el escritor. Para Francis Jammes: "il n'y a que des îles, si l'on contemple la terre à vol d'oiseau"⁽³¹⁾. Como utiliza a Pegaso en sus vuelos poéticos para atravesar los mares, puede descender en sus islas preferidas.

27 *La Rose à Marie*, IV.

28 JAMMES, F., *Janot-poète*. París, Mercure de France, 1928, pp. 137-138.

29 *Ibid.*, pp. 81-82.

30 *La Rose à Marie*, VI.

31 *Îles*, p. 199.

Del Nuevo Mundo, Canadá, el país de los grandes lagos y de los fuertes contrastes climatológicos, es el que más le cautiva. Especifica que: "le principal oiseau est le canard sauvage; sa fleur la plus énivrante, celle du magnolia; son quadrupède le plus mal léché, l'ours; sa vertu la plus caractéristique, l'amour qu'il porte à la France dont il conserve la langue"⁽³²⁾. Su pasado histórico (la colonización francesa comenzó en el siglo XVII, con Samuel Champlain, fundador de Quebec en 1608) y la pacificación de los indios merecen que Francis Jammes aluda a este país, que estuvo tan en boga en los siglos XVII y XVIII en Francia. Recordemos que entre los testimonios publicados por Challe y La Hontan aparecen las luchas contra las sociedades indígenas, como la de los Iroqueses. En el cuento *La Rose à Marie*, Malvina, uno de los personajes convocados por el ángel para decidir el destino de Paul, es la hija de un gran jefe Iroqués. Su vida discurre en un bello marco romántico, entre una vegetación fastuosa y las cataratas del Niágara. Mantiene con orgullo sus costumbres indias, pero sabe comportarse en la sociedad civilizada. Se diría que este es el ideal de Jammes, que cada pueblo conserve su cultura para poder mantener las diferencias étnicas.

En este recorrido literario por el continente americano del pasado, las riberas del Mississippi, Meschacebé para nuestro escritor al igual que para Chateaubriand en *Atala*, ofrecen una grandeza singular. Las jóvenes parejas de recién casados, que han fabricado sus "nidos flotantes" con cañas y lianas, se dejan arrastrar sobre ellos por la lenta corriente fluvial⁽³³⁾. En tanto que la alusión a Brasil resulta una visión panorámica. Arsène Malaga, el niño brasileño que estudia en Francia, recuerda así a su país:

"Ah! Il y avait là-bas l'odeur de manioc et du café torréfié et du rhum et de la vanille. Il y avait des oiseaux qui ne sont plus ici; Trinidad, la vieille négresse aux bras nouex; les trains de bois sur l'Amazone; le perroquet insolent et

32 *La Rose à Marie*, V.

33 *Feuilles dans le vent*, pp. 170-171.

couleur de persil, et puis un papillon, et un aveugle qui jouait de la guitare devant la pâtisserie"(34).

Los países de Extremo Oriente apasionan a los escritores franceses. Descubren en el continente asiático, a finales del siglo XIX, "un magnifique champ d'activité" que enriquecerá el exotismo literario. Visitan estos mundos lejanos, y lo que ven lo reflejan en sus escritos con bastante exactitud(35).

Creemos que el entusiasmo de Francis Jammes por China le viene, por una parte, de los poetas chinos de un pasado lejano (Confucio, Mencio, Mong-Kao-Jen, Tchu-Kouang-Hi) y, por otra, de los libros de Pierre Loti, así como de los relatos y las obras de Paul Claudel. Desconocemos si conocía las *Lettres édifiantes et curieuses écrites des missions étrangères par quelques missionnaires de la Compagnie de Jésus*, cuya verdadera colección comenzó en 1703 y llegó hasta 1776, componiéndose de 34 volúmenes. En 1780 se publicó una reedición en 24 volúmenes. Estos libros formados de pequeñas cartas, escritas desde las lejanas misiones por los jesuitas que contaban "sus glorias y sus martirios", contribuyeron a extender el conocimiento de Oriente y suponen unos relatos de gran valor. Nos presentan un pueblo amante de la familia y de sus costumbres ancestrales, cuya máxima autoridad, el emperador, encarna la nobleza, la virtud y la comprensión(36). Es necesario añadir que, durante toda su vida, Jammes procuró conocer los testimonios de

³⁴ JAMMES, Fr., *La Divine Douleur*. París, Bloud et Gay, Col. "Ars et Fides", 1928, p. 86.

³⁵ Vid. JOURDA, Tome II, *op. cit.*, p. 92.

³⁶ MARTINO, P., *L'Orient dans la littérature française au XVIIe. et au XVIIIe siècle*. Genève, Slatkine (Réimpression de l'édition de Paris, 1906), 1970, pp. 110-112. Tengamos en cuenta que la evangelización de Asia comenzó pronto, pero fue a finales del siglo XVI cuando San Francisco Javier intentó evangelizar Japón. Y a comienzos del XVII, los jesuitas comenzaron la cristianización de China. En realidad, a los misioneros se debe la revelación de Extremo Oriente a través de sus cartas.

aquellas personas que habían vivido en China. Y prestó especial atención a los relatos de Ty y de Deo Van Dinh, dos jóvenes chinos que frecuentaban la casa familiar del escritor en Orthez, donde eran recibidos con gran cariño por toda la familia.

Para exponer sus ideas sobre este país, Francis Jammes realiza un viaje fantástico hasta el continente asiático: "Je résolus d'aller prendre contact avec une île fort vaste que l'on nomme la Chine..."⁽³⁷⁾. Como en las cartas de los misioneros que salían hacia las tierras lejanas para convertir a los infieles, encontramos en los libros que centran nuestro estudio numerosas alusiones a la crueldad, derivada del "pur satanisme" del pueblo chino⁽³⁸⁾. En *Le Rêve Franciscain* se especifica que, en China, torturaban a los misioneros con la canga -instrumento de suplicio que consiste en una pieza de madera en que se aprisiona el cuello y a veces también las muñecas de los reos-, antes de darles muerte⁽³⁹⁾. Las historias que cuentan los viajeros llegados de aquellas regiones -como el comprensivo M. d'Astin- apoyan tales ideas. De ahí que Clara establezca una neta diferencia entre lo que le sugieren las islas, que forman las Antillas, y China. En contraposición al cuadro atractivo que ofrecen las islas, piensa que:

"La Chine est un vilain pays qui donne envie de vomir et où l'on torture le Christ, un pays qui a la même odeur vilaine et noire que le coffret qui est là et qui sent le camphre et le poivre. C'est le pays du démon"⁽⁴⁰⁾.

37 *Iles*, p. 204.

38 *Janot-poète*, p. 120.

39 JAMMES, Fr., *Le Rêve Franciscain*, en *Pipe, chien*, p. 163.

40 *Jeunes Filles*, p. 17. Hemos encontrado únicamente dos historias, acaecidas en las islas, en las que intervienen brujos que han pactado con el diablo. La primera tiene lugar en la isla de Haití; el señor Mazin piensa que le habían hechizado por medio de una hoja de laurel escondida en un jamón que había comido. Acude a un brujo, "le Charcot du cru", que le

Como un gran conocedor de este país se muestra el humanista Pain-Bénit, quien pasa revista minuciosamente a sus aspectos más sobresalientes. Coinciendo con los otros personajes, y dirigiéndose a Janot como un adivino de los acontecimientos históricos, asevera: "La Chine ne triomphera de sa mortelle inutilité que convertie au christianisme, à la suite de la fatale épreuve qui, dans le futur conflit des nations, la broiera comme un grain"(41).

Lo que no quiere decir que todo sea negativo, ni mucho menos. La fantasía y la magia de las costumbres y tradiciones del pueblo chino dejan traslucir, para Francis Jammes, su riqueza imaginativa y su pasado glorioso. Se advierte que de los relatos sobre la Creación, inventados por el conjunto de las leyendas chinas, el que narra el nacimiento del primer emperador debe conocerse por la idealización de tal acontecimiento. El hecho de que el mítico emperador de China, P'an-Ku, naciera de la unión del Sol con la Luna no presenta importantes novedades con respecto a otras leyendas. Sin embargo, lo esencial estriba en explicar cómo el cuerpo de un animal, el dragón original, fue adquiriendo la forma humana de P'an-Ku(42). Bajo la aparente sencillez y naturalidad del chino, sus facultades imaginativas le llevan a crear una serie de ficciones ingeniosas que rivalizan con las imágenes más fantásticas del mundo occidental. Imbuído de estas ideas, Francis Jammes procura adecuar las descripciones sobre este fascinante país a la fantasía de sus habitantes. Señala que las principales riquezas de China son: el té, el arroz y la seda. Si con este

recomienda: "de se faire véhiculer en palanquin, au long de la mer"; tratamiento que surte efecto (Vid. JAMMES, Fr., *Mémoires*. París, Mercure de France, 1971, p. 122). En el segundo caso, los brujos preparan, en la isla de La Reunión, una pócima mortal: "Les Indiens détiennent en effet une sorte de panacée qui se change parfois en agent de mort quand les sorciers laissent choir, dans la calebasse où ils offrent à boire, une parcelle de langue de vipère, dissimulée sous l'ongle" (Vid. *Janot-poète*, p. 139).

41 *Ibid.*, p. 123.

42 *Ibid.*, pp. 118-119.

suave tejido se cubren las personas más elegantes del mundo, se debe en parte a los tonos de su colorido. Este se consigue exponiendo los capullos de los gusanos de seda a los efectos del claro de luna, ya que el fulgor de los astros se imprime en ellos. Pero la delicada tarea de coger las flores del té imperial resulta aún más original:

"Les fleurs du thé impérial sont détachées de l'arbre par des singes gantés de blanc qui les laissent choir entre les mains de jeunes vierges"(43).

En cuanto a la cocina china, "la seule qui puisse rivaliser avec la cuisine française", a juicio de Jammes, se sirven gran cantidad de platos, pero muy poco de cada uno: "une parcelle de palme de canard au vinaigre; une crevette farcie; une tranche de rhizome de nénufar au sucre..."(44).

Tanto la comida como las demás ocupaciones diarias tienen que desarrollarse en medio de un ambiente plácido y sereno. De ahí el valor que este pueblo concede a la naturaleza, como lugar de relajación y de armonía con todas las fuerzas. Las casas, "les cages d'or", están rodeadas de jardines espléndidos, en los que el murmullo del agua pone la nota musical. Cuando no tienen posibilidad de que algún riachuelo pase por sus tierras, crean artificialmente pequeñas cascadas y consiguen bellos efectos visuales:

43 *Ibid.*, p. 122. Clara d'Ellébeuse imagina la recolección del té a partir de un grabado, que adorna el capítulo dedicado a tal menester, del libro ofrecido a M. d'Ellébeuse por su viejo amigo M. d'Astin: *La Chine en miniature*. La descripción se ciñe más a la realidad: "Des singes roses gravissent une montagne au bord d'un ruisseau. L'un d'eux, assis auprès d'un arbre à thé, en embrasse le tronc qu'il secoue avec rage. Et des rameaux choient des feuilles et des fleurs que recueille un Chinois à large culotte orange, aux pantoufles feutrées et courbes, à tunique bleue, au chapeau de paille en abat-jour" (Vid. *Jeunes Filles*, pp. 21-22).

44 *Janot-poète*, p. 122.

"Les eaux concurent à la décoration des sites artificiels, soit qu'elles fusent en gerbes, soit qu'elles débordent ruisselantes avec lenteur d'un vase de pierre qu'elles masquent et convertissent en énorme diamant"⁽⁴⁵⁾.

Por otra parte, la imagen del jardín ha sido, a lo largo de todas las épocas, un reto para el ser humano. Reconócese que tanto el hombre occidental como el oriental ha deseado encontrar, incluso de forma inconsciente, en estos maravillosos lugares su idea del paraíso.

Como expresión de alegría, las numerosas fiestas tienen importancia, siendo sus principales atracciones: "Les feux d'artifice, lièvres en sucre, cerfs-volants qui ont au bout de la queue un sifflet à courant d'air"⁽⁴⁶⁾. El firmamento con las combinaciones de colores y formas de los fuegos artificiales se asocia, en la mente de Francis Jammes, a la noche china. Por lo que, en el Prefacio a la obra de André Fortin: *Heureux qui comme Ulysse...*, se pregunta, observando los fuegos artificiales realizados en Burdeos con motivo de la fiesta nacional del 14 de julio: "... Quel vieil amiral, sur l'une des terrasses qui dominent la cité, compare, après dîner, en fumant son cigare, ce ciel artificiellement constellé à celui des nuits de Chine?"⁽⁴⁷⁾

La imagen de China como país de tolerancia y de sabiduría es señalada con admiración: "les poètes occupent une place distinguée, et ils en sont dignes"⁽⁴⁸⁾. Los estudios que los jesuítas centralizaron en Pekín, una verdadera misión científica -incluso se desplazaron los sabios europeos-, ayudaron a que se obtuviera esta fama de país sabio. Entre otros proyectos que se realizaron: "ils fondèrent un observatoire, multiplièrent

⁴⁵ *Ibid.* p. 123.

⁴⁶ *Vid.* SELLIER, *op. cit.*, pp. 120-121.

⁴⁷ Prefacio de Francis JAMMES a la obra de André FORTIN: *Heureux qui comme Ulysse...* Bordeaux, Delmas, 1934, p. X.

⁴⁸ *Janot-poète*, p. 121.

les observations astronomiques et géographiques, étudièrent la vieille chronologie chinoise, traduisirent les anciens textes"⁽⁴⁹⁾. Las traducciones de los libros sagrados y de las obras de Confucio causaron un gran impacto en Europa. Y así se extendió la idea de que China era "un pays savant et lettré".

En todas las islas y ciudades que recorre en este *sueño poético* - Ceilán: "(où il fit) provision d'écailler pour en faire fabriquer de superbes lunettes"⁽⁵⁰⁾ y "où le peuple mange le miel sauvage avec la mangue"; Japón: "où le sol trembla"⁽⁵¹⁾, y donde Erramoun, Sauveur y Célestin se hicieron tatuar en el pecho un corazón azul⁽⁵²⁾-, la brillante luna le consuela de la tristeza del exilio. Así llega a la India, lugar en el que admira el espectáculo que le ofrece una naturaleza grandiosa e inquietante:

"L'Inde, située en Asie, est une étrange contrée où les arbres sont hauts comme des clochers, leurs feuilles larges et rondes comme des pleines lunes, ou longues et composées telles que les plumes d'un énorme paon, leurs fleurs semblables à d'anciennes assiettes peintes de Rouen qui contiendraient des poisons parfumés"⁽⁵³⁾.

Patchouli es quien representa a los habitantes de la India en *La Rose à Marie*. Como un hombre que ha sido educado según las tradiciones de la religión budista, rinde culto a sus ídolos, "à la figure idiote, au ventre gonflé comme un ballon captif, aux bras serpentins et trop nombreux", cuyos templos jalonan el río Ganges. Montado en su elefante sagrado llega a Francia. Pero el buen humor de Francis Jammes se pone de

49 Vid. MARTINO, *op. cit.*, pp. 123-124.

50 *Iles*, p. 213.

51 *Le Rêve Franciscain*, p. 163.

52 JAMMES, Fr., *Le Mariage Basque* in *Cloches pour deux mariages*. París, Mercure de France, 1924, pp. 118-119.

53 *La Rose à Marie*, III.

manifesto cuando nos presenta el espectáculo del encantamiento de las serpientes, ofrecido por Patchouli. Este comienza como un verdadero virtuoso, tocando una flauta de caña y haciendo bailar acompasadamente a tres serpientes de color -una amarilla, otra azul y la tercera verde-. Mas no puede contener un estornudo; rompiéndose el encanto, con lo que las serpientes se lanzan a perseguir a la gente⁽⁵⁴⁾.

Todas estas imágenes de Extremo Oriente y de América por muy sugestivas que se presenten al lector, con acertados toques paisajísticos y numerosas alusiones a las tradiciones y las costumbres exóticas, no logran transmitir la impresión de autenticidad de aquellas que describen las regiones de Oriente Medio. Francis Jammes se basa en su propia experiencia, el viaje efectuado a Argelia en 1896, uno de los pocos que realizó, para introducir en su obra prosística diversas referencias al continente africano. Argelia, por otra parte, ocupa un lugar importante en las letras francesas porque responde a la imagen tan buscada del exotismo colonial: "Que de Français y sont passés depuis Fromentin, de Jean Lorrain, qui en rapporte des *Heures d'Afrique* (1899) à André Gide qui va y chercher des nourritures terrestres! Que de romanciers, que de voyageurs, bons ou médiocres, se sont essayés à la décrire!"⁽⁵⁵⁾

Creemos que la visión de nuestro escritor sobre aquellos lugares desconocidos para él es mucho más agradable y atractiva, aunque convencional, que la de sus Notas de viaje. En éstas se comprueba que, durante todo el itinerario del viaje, en el que Francis Jammes sintió vibrar las fibras más delicadas de su sensibilidad, la ilusión de poder constatar la existencia de sus sueños literarios desemboca en la decepción.

Francis Jammes sale de Francia acompañado de Eugène Rouart. Este deseaba presentarle a Gide en persona -pues aún no se conocían los dos escritores, aunque llevaban carteándose desde mayo de 1893-, y

⁵⁴ *Ibid.*, IX.

⁵⁵ *Vid. JOURDA, T. II, op. cit., p. 223.*

asimismo "lui faire voir du pays, car il n'avait encore jamais quitté Orthez", explica el mismo André Gide⁽⁵⁶⁾. Así, pues, los dos compañeros se reunen con el matrimonio Gide en Biskra, lugar donde éstos habían terminado su viaje de novios. En las primeras impresiones de nuestro autor se mezclan la fascinación con el desencanto. La vegetación de Chetma preludia un marco maravilloso para un extranjero ávido de emociones nuevas. Le recuerda a la mujer de Gide: "Souviens-toi des vergers délicieux, des sources vives sous les palmiers, les figuiers et les grenadiers"⁽⁵⁷⁾. Y los melódicos sonidos de las flautas mecen sus fantasías exóticas en Biskra: "Au clair de lune, la modulation des flûtes douces aux lèvres violettes des petits Soudanais enchantait nos âmes"⁽⁵⁸⁾. También en la figura de Athmann, el pequeño guía del grupo que les distrae con sus divertidas historias, encuentra una nota de color. En honor de este admirador -"depuis que Jammes est là, Athmann passe le jour et la nuit à faire des vers"⁽⁵⁹⁾, dice Gide-, Francis Jammes compuso una poesía, improvisada durante la espera del coche que debía llevarles a Droph⁽⁶⁰⁾. De las horas que pasó en su compañía, le queda esta alegría imagen:

"Athmann, comme une fleur de soie, nous précédait noblement, et, sur sa gandourah pâle, nervée de bleu-de-ciel, son mouchoir bariolé pendait comme un flot d'étamines".

56 GIDE, A., *Eloges*. Neuchâtel y París, Ides et Calendes, 1948, p. 76.

57 JAMMES, Fr., *Notes sur des oasis et sur Alger* in *Oeuvres* IV, op. cit., p. 133.

58 *Ibid.*, p. 136.

59 GIDE, A., *Journal (1889-1939)*. París, Gallimard, Col. "Bibliothèque de la Pléiade", 1948, p. 77.

60 Gide cita esta poesía en su *Journal*, p. 77, en la que se puede apreciar la influencia del paisaje y del clima en un europeo. Todo invita a dejarse llevar por la pereza y gozar de las sensaciones.

Pero pronto se da cuenta de que Athmann no era el prototipo del niño árabe. A medida que sus pasos avanzan hacia el sur de Argelia, Jammes descubre grupos patéticos de niños enfermos, que suscitan su compasión y le inspiran las siguientes palabras: "Il y avait d'étranges enfants rongés de maladie, dont les yeux s'agrandissaient encore sous des halos de mouches -et leurs ongles étaient pareils, sous le henné, à des pétales de roses desséchées". El paisaje anímico de hombres y animales comienza pues a teñirse de tristeza. Si las ilustraciones de los camellos y dromedarios sugieren un mundo de poder y fuerza, la realidad que se observa es la de: "des chameaux chargés de guenilles, qui s'enfuyaient vers l'Infini", lo que le inspira la imagen poética de "épaves animées des sables douloureux..."⁽⁶¹⁾. Los jóvenes argelinos tienen unos rasgos físicos muy bellos, pero sus expresiones y gestos reflejan la tristeza interior. Sus miradas se dirigen lánguidamente hacia "la tierra perfumada". En el "village nègre" de Biskra, Jammes piensa que los ojos de los fumadores de hachís "étaient si tristes qu'ils semblaient refléter leur vie"⁽⁶²⁾.

Incluso la música, tan apreciada por nuestro escritor, llega a obsesionarle. Los sonidos no poseen la armonía deseada y los ruidos surgen por doquier. Al golpeteo de los tambores, "de peaux d'âne tendues", acompañan los agudos "cris des fifres nasillards", mientras que el canto monótono de las salmodias, que llegaban de las mezquitas, "nous donnait envie de mourir", dice⁽⁶³⁾.

No le merecen mejor concepto las jóvenes que bailan en los cafés de los barrios árabes, tan distintas de las heroínas de sus novelas. Los bailes, desprovistos del encanto y la picardía sensuales, se asemejan a mascaradas grotescas. Sin embargo, es lícito decir que la primera impresión se vió mitigada, posteriormente, con el bello espectáculo que

⁶¹ *Notes sur des oasis et sur Alger*, p. 134.

⁶² *Ibid.*, p. 138.

⁶³ *Ibid.*, p. 134, 137.

contemplo en Touggourt: los movimientos artísticos, graciosos y ágiles, de una bella mujer "pourpre et or"⁽⁶⁴⁾.

En la ruta hacia Touggourt atraviesan Kef-el-Doh'r y Mogar. En la primera población, el espectáculo le parece dantesco; por ello, exclama: "La mort était partout. Désolation des désolations [...]. Après le sable, le sable"⁽⁶⁵⁾. Sensibilizado por la muerte, la tristeza y la aridez del terreno, e intentando quizás buscar un aspecto positivo para él en medio de tanta confusión, Jammes se inclina por la botánica, ciencia a la que dedica parte de su vida. Así comprendemos su alegría al encontrar, entre tanta arena, unas coloquintidas, frutas que coge como si fueran un tesoro. En Mogar tienen oportunidad de ver una ceremonia nupcial. Lo que podía suponer, hipotéticamente, un interesante acontecimiento para un grupo de extraños, por reflejar las tradiciones más ancestrales del pueblo árabe, se convierte en una fiesta que les repele:

"Des bruits de tambours funèbres mouraient dans les sables. Les aigres clarinettes jouaient sans discontinuer. De petites filles, semblables à des fruits pourris, nous regardaient curieusement. Elles portaient, suspendues à leurs fronts tatoués, des molaires énormes et des branches de corail. Cette fête nous épouvantait..."⁽⁶⁶⁾.

64 Este es el baile que dice reproducir en el libro *Les Nuits qui me chantent*. París, Flammarion, 1928. Sin embargo, observamos que las descripciones son totalmente distintas. No sabemos si se debe a la licencia especial del escritor, que puede modificar la realidad en aras de la belleza, o al hecho de querer idealizarlo en la literatura para que se pareciera a aquellos bailes de los tiempos de las *Mil y una Noches*, tal y como afirma ser su deseo (*Vid.* pp. 118-119).

65 *Notes sur des oasis et sur Alger*, p. 139.

66 *Ibid.*, p. 141.

El recorrido por el mercado de Touggourt, a las 11 de la mañana, bajo un sol implacable, le permite reflexionar sobre esta abigarrada exposición de productos. En la suciedad del lugar, las moscas se erigen en reinas⁽⁶⁷⁾.

En esta ciudad estallaron las desavenencias entre Jammes y Rouart. El cansancio del viaje contribuyó a favorecer esta situación límite. Por lo cual, Jammes se decidió a regresar solo a Francia. "Son départ fut pathétique"⁽⁶⁸⁾, en opinión de Gide, a quien dejó como regalo un bastón, que procedía de las islas, en cuya madera había grabado varios versos. Este siempre lo tuvo cerca, como símbolo de una antigua amistad: "Je ne puis voir (la canne) sans me remémorer le passé. Elle m'aide à ressusciter une figure qui me fut très chère, une amitié que je n'ai jamais tout à fait perdue"⁽⁶⁹⁾.

En el viaje de regreso, tomó hacia el norte el mismo camino que habían seguido para desplazarse hacia el Sur. Debido a la reflexión del sol sobre la arena, experimentó los fenómenos ópticos de los espejismos. Vió como las olas del mar llegaban hasta sus pies, entre palmeras negras y

⁶⁷ Es representativa, a este respecto, la explicación de André Gide, anotada el 9 de abril en Touggourt, y publicada en sus "Feuilles de route": "Les mouches, dans ce pays, sont nombreuses comme la postérité d'Abraham. Ellos ponden leurs œufs sur des charognes abandonnées, moutons, chevaux ou chameaux qu'on laisse pourrir au soleil; leurs larves s'y nourrissent en liberté, puis, transformées, par essaims, par hordes, gagnent les villes. On les avale, on les respire, on en est chatouillé, excédé, obscurci; les murs en vibrent, les étalages des bouchers et des épiciers en crépitent" (*Vid. Journal*, p. 81).

⁶⁸ Gide., A., *Eloges*, p. 79.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 91. Según Robert Mallet, la precipitada partida de Francis Jammes pudo esconder un motivo distinto, el deseo de volver a reunirse con Mamore, ya que era la época de sus apasionadas relaciones (*Vid. MALLET, R., Francis Jammes, sa vie, son œuvre*. París, Mercure de France, 1961, p. 97).

velas agitadas por el viento. Con todo, el retorno resultó fructífero por los dos colonos que conoció: un criador de avestruces y un propietario de palmerales, unos hombres muy originales con quienes mantuvo interesantes conversaciones.

Si el Sahara había sobresaturado a Francis Jammes con "sa cendre" y su "sel magnétique", al llegar a El-Kantara, en el momento en que se abre la "porte d'or" de la ciudad, es cuando su corazón rebosa de alegría. En el exótico paisaje palpita la vida: el río, como "une écharpe barbare", baña las fértiles tierras donde crecen todo tipo de bellas plantas, y las cigüeñas anidan en las palmeras. En el ambiente flota una cierta voluptuosidad⁽⁷⁰⁾. Esta primera impresión le hace evocar la naturaleza virgen, descubierta por los escritores románticos, en la que se combina la fauna salvaje con el paisaje grandioso:

"Tu es le vantail superbe des rêves merveilleux, tu es l'auberge délicieuse où s'abreuvait les peintres romantiques, épris du grondement des lions et de l'azur invraisemblable... Tu es la contrée des botaniques, tu es la porte d'or de Fromentin, tu es l'Enchantée!"⁽⁷¹⁾

A este reencuentro con una vegetación de colorido brillante, se une el ambiente europeo que encuentra en Argel, ciudad de la que dice: "elle m'apparut surtout française". Ya no siente la necesidad de recorrer los cafés árabes, sino que prefiere observar el mar, sentado plácidamente en la terraza de un café, tomando "une absinthe". Tiene la impresión de que el sol del sur le ofrece un valioso regalo: "un chant de ma patrie"⁽⁷²⁾. Y en este estado de éxtasis, conjunción de paisajes exóticos orientales y de influencias europeas, Francis Jammes nota que la sensualidad desperta sus

⁷⁰ *Notes sur des oasis et sur Alger*, pp. 145-146.

⁷¹ *Ibid.*, p. 146.

⁷² *Ibid.*, pp. 148-149.

sentidos e invade todo su ser: "Une langueur m'envahissait. J'avais faim de fruits glacés et de femmes tièdes"(73).

La impresión que nos queda de sus Notas de viaje es que Jammes, cuyo corazón se identifica con las arenas del desierto en tristeza y desolación, no había encontrado, pues, las sensaciones ni los ambientes con los que tanto había soñado. Es posible que la elección de un lugar tan árido y cálido no fuese la adecuada o que, como dice Gide, Francis Jammes no estuviera preparado para los viajes y el "dépaysement"(74).

* * *

Los viajeros de las obras de Francis Jammes sienten la necesidad de salir de su entorno familiar y de ir en pos de la aventura. Por ofrecer mayores posibilidades de encontrar peligros, de enfrentarse con situaciones imprevistas y desconocidas, se observa una preferencia por los viajes a países lejanos. Se opta, en su mayor parte, por el navío como medio de desplazamiento. Pero no se establecen diferencias entre la barca, el navío o la carabela. Toda embarcación que sirva para navegar resulta ser: "L'une des îles flottantes d'un archipel audacieux"(75). En el interior de este pequeño universo cerrado y protegido, el navegante se encuentra feliz. Sustituto del claustro materno, sería, en opinión de Gilbert Durand: "L'image de la Nature-mère régénérée et déversant le flot des vivants sur la terre rendue à la virginité par le déluge"(76). Por lo que, en ocasiones, se engalana el navío con adornos de naturaleza vegetal. Así, el *Eskualdunak*, el navío con una tripulación de orientales, a cuyo mando se encuentra el inteligente Ondicola, acosta en la "terre vierge" del País

73 *Ibid.*, p. 149.

74 GIDE, A., *Eloges*, p. 79.

75 *Illes*, pp. 211-212.

76 *Vid.* DURAND, *op. cit.*, p. 287.

Vasco-francés, magníficamente adornado con flores⁽⁷⁷⁾. O el Amodioa que, para estar en consonancia con el precioso cargamento que traía (seis jóvenes vírgenes), es decorado con las más bellas rosas. Daba la impresión de ser "un jardin suspendu sur la mer"⁽⁷⁸⁾.

No obstante, cierta volubilidad experimenta el viajero en estos vehículos flotantes, llegando a identificarlos con unas atractivas mujeres. Sabemos que el marino suele considerar a su barca como a la mujer amada -Alain Gerbault se refiere a ella como "ma bien-aimée"⁽⁷⁹⁾- y le gusta bautizarla con el nombre de dicha mujer. Esto hace, a veces, nuestro autor. Denomina "La Rosina" al navío que realiza la travesía entre Francia y las islas Antillas⁽⁸⁰⁾; e incluso, antepone un epíteto al nombre para resaltar algún rasgo, como a un navío de pasajeros al que llama "L'Aimable-Elisa"⁽⁸¹⁾. A causa del progreso técnico, el navío ha sido sustituido actualmente por el coche o el avión. Estos nuevos inventos son, pues, una duplicación de un "microcosme" que "s'anime, s'animalise, s'anthropomorphise"⁽⁸²⁾.

Un nuevo isomorfismo se concede a estos medios de transporte, a los que se une el caballo alado. Por tener un elemento común, el ala, representan unos símbolos ascensionales que tienden hacia la espiritualidad⁽⁸³⁾. El marino se siente en su velero "comme s'il était

77 JAMMES, Fr., *Les Robinsons Basques*. París, Mercure de France, 1925, pp.7-8.

78 *Ibid.*, p. 49.

79 JAMMES, Fr., *La Légende de l'aile ou Marie-Elisabeth*. Uzès, Ed. de la Cigale, 1938, p. 50.

80 *Jeunes Filles*, p. 31.

81 *Ibid.*, p. 32.

82 Vid. DURAND, *op. cit.*, p. 287.

83 Desarrollamos esta vertiente espiritual en una comunicación presentada en el 1er. Colloque de Littérature Régionale de Pau, *Aspects Littéraires du Sud-Ouest Pyrénéen*, con el título "Niveaux connotatifs et dénotatifs dans

accroché à l'aile d'une mouette"(84) que le conduce hacia el infinito. De una forma semejante, aunque la sensación de elevación sea lógicamente mayor, el aviador sube a su avión, "l'oiseau", "qui s'auréolait alors de lumière et s'envolait, les ailes imposantes"(85). En tanto que el caballo, Pégase, lleva a Janot, en la novela *Janot-poète*, y a Francis Jammes, en el relato *Iles*, hacia las alturas, permitiéndoles observar el mundo desde una perspectiva diferente y acercándoles hacia el Creador. Según Francis Jammes, Dios permitió a los escritores cantar las peripecias de los viajeros y alabar la atracción irresistible del más allá, de un horizonte infinito, ya que "avec la création de l'étendue naissait l'amour du voyage"(86). Este viaje puede orientar al hombre en su vida, ayudándole a adquirir mayores conocimientos y a elevar sus pensamientos hacia el Ser superior.

En tanto en cuanto que el viajero de la obra prosística de Francis Jammes persigue la aventura, en sus diversas facetas, vamos a seguir la clasificación temática propuesta por Roger Mathé para agrupar las variantes en unas categorías típicas, desde una óptica literaria(87).

La primera categoría que distingue es la de *L'aventure quêteuse*, aventura inocente que no recurre en principio a la violencia y

La Légende de l'aile ou Marie-Elisabeth de Francis Jammes: Symbolisme et spiritualité.", publicada en los *Cahiers de l'Université de Pau*, n.º 16, Pau, mai 1982, pp. 155-166. Pau., P. U. Pau, 1982.

⁸⁴ *La Légende de l'aile ou Marie-Elisabeth*, p. 50.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 22. Cuando el avión tiene un valor negativo como arma destructora, Jammes cambia la comparación con el pájaro para identificarlo con "les bêtes de l'Apocalypse, pondeuses d'œufs de feu, armées de griffes, engins de guerre" (*Vid. Le Rêve Franciscain*, pp. 165-166).

⁸⁶ *Solitude Peuplée*, p.161.

⁸⁷ MATHE, R., *L'Aventure d'Hérodote à Malraux*. París, Bordas, Col. "Univers des lettres", série thématique, 1972, pp. 21-25.

sus móviles son desinteresados. El aventurero es un "curieux" para quien la aventura representa una forma de satisfacer su curiosidad. Aquí se encontraría comprendido el gran viajero veneciano Marco Polo, que aparece en el relato *Iles*, con quien Jammes dice encontrarse en Rusia. Después de describirle físicamente -39 años, bajo, gordo, etc..- asegura: "Je l'admirai pour ce courage surhumain qui lui avait fait entreprendre le plus extraordinaire voyage qui le conduisit, en effet, à Péking, puis à Canton, et jusque dans la Malaisie d'où il revint, par mer, en 1295". La diferencia entre ambos viajeros reside en los medios de desplazamiento. Marco Polo puntualiza:

"Je suis trafiquant, donc disciple de Mercure, et non, como vous l'êtes, d'Apollon. Je porte, en conséquence, mes ailes à mes pieds, et point sur le dos d'un cheval. Un talon, quand il vous appartient, est plus facile à soigner qu'une bête"⁽⁸⁸⁾.

Entre los viajeros más destacables está Joachim d'Ellébeuse, el tío de Clara, de quien sabemos que se marchó a la isla Guadalupe en busca de aventuras. Se estableció en La Pointe-à-Pitre y allí tuvo amores con una nativa. Nunca regresó a su país. Este personaje no interviene directamente en la novela, sino que son los demás personajes quienes cuentan su vida. Monsieur d'Astin, amigo de Joachim, se dirigió a otro punto, a China, atravesando los mares y luchando contra el cansancio y las enfermedades. Sin embargo, el deseo de afrontar el peligro y conocer nuevas experiencias fue más fuerte que los inconvenientes. También disfrutó de los amores con una joven china, pero éstos no perduraron. Regresó al cabo de los años y pasaba la vejez repasando mentalmente sus relatos de viaje. El exotismo

88 *Iles*, pp. 204-205. Se dice que Mercurio, el viajero nocturno, tenía alas en el talón, "le talon dynamisé"; así como los santos budistas del Thibet, según la tesis de Jules Duhem, "voyagent dans les airs à l'aide de certaines chaussures dites pieds légers", aludiendo al cuento del zapato volador (*Vid.* BACHELARD, G., *L'Air et les Songes*. París, Corti, 1978, pp. 39-40).

de oriente y sus vivencias extraordinarias le suministraban asunto para todas las historias que contaba a Clara y a Almaïde:

"Certes. Il est beau de voyager! Il est intéresssant de rêvetir la robe des principaux d'une cité mongole, de pénétrer, déguisé en lama, dans un verger, quitte à revenir de cette expédition avec une jambe de bois! Il est agréable d'étudier l'astronomie en compagnie des Pères Jésuites de Pékin, et d'assister chez un peuple délicat aux fêtes de la quatrième lune!"⁽⁸⁹⁾

Una vida bastante parecida es la del almirante Héctor de la Ville-Montané, tío de Dominica, un hombre que recorrió el mundo a bordo de su barco y que consiguió una fortuna incalculable. Tanto él como M. d'Astin representan en la sociedad la encarnación del buen sentido y de la inteligencia. Siempre aparecen en los momentos en que se plantea algún problema o conflicto, al que, con suma maestría, facilitan la solución.

Al margen de la sociedad procura permanecer Alain Gerbault. Este navegante solitario y pacífico sabía luchar contra los ataques del mar siempre que las circunstancias lo requerían: "dès que la manoeuvre appelle l'action, il se bat avec la tempête, il défend ses vivres, il grimpe aux cordages, il roule les voiles de son cotre dont il répare les membres brisés"⁽⁹⁰⁾. Sin embargo, a menudo aparece silencioso y tranquilo, ahorrando energías para cuando las necesite.

La aventura del sabio, que intenta descifrar con sus experimentos e investigaciones una serie de secretos ocultos al hombre, se incluye en este grupo. Así tenemos al enamorado de Dominica, un investigador en Química Orgánica y en Biología, quien se enrola con un grupo de colegas

⁸⁹ *Jeunes Filles*, p. 98.

⁹⁰ *La Légende de l'aile ou Marie-Elisabeth*, p. 51.

en una expedición científica por el litoral antillano⁽⁹¹⁾. Y Louis Antoine de Bougainville, personaje histórico-novelesco, que, en el transcurso de una expedición, se instala en las islas Malvinas para estudiar el comportamiento de los isleños⁽⁹²⁾.

Hay que resaltar, pues, que todos estos aventureros ponen en juego su vida y su reputación, convirtiéndose, en virtud de las dificultades y el peligro de la aventura, en unos seres comprensivos. La sociedad reconoce su grandeza, pero no llega a considerarlos unos héroes porque se tiene conocimiento de sus debilidades e imperfecciones. Si Marie-Elisabeth piensa que Alain Gerbault pertenece a la raza de los héroes es porque sólo conoce un aspecto de la vida del navegante, aquel que atrae su atención y provoca su admiración. Pero, de todos los personajes que hemos citado, se revelan al lector los defectos y el comportamiento en ocasiones vergonzoso, que les impide entrar en el prestigioso mundo de los grandes héroes.

L'aventure héroïque, la segunda categoría de aventuras, desinteresada como la primera, persigue un ideal. En este caso el aventurero es una réplica del héroe; su vida tiene amplia repercusión en la sociedad porque predica con el ejemplo, e inspira las más diversas leyendas. Los caballeros andantes, como Don Quijote de La Mancha, los cruzados, como San Luis, y los misioneros, como Lavigerie o Jean-Baptiste, se prestigian en la obra de Jammes con los más altos valores. Los combatientes voluntarios, aquellos que llegan incluso a derramar su sangre para defender una causa religiosa, necesitan, a juicio de nuestro escritor, "cet amour de l'apostolat qui, joint sans doute à l'instinct du voyage, suscita jadis tant de croisés, aujourd'hui tant de missionnaires"⁽⁹³⁾.

91 *Le Rosaire au soleil*, p. 55.

92 *Iles*, p. 210.

93 JAMMES, Fr., *Lavigerie*. París, Flammarion, Col. "Les Grands Cœurs", 1927, p. 38.

Repasando la Historia de la Iglesia, Dominica recuerda a varios santos que se sirvieron de los navíos para predicar y dar a conocer la palabra de Dios: San Pedro, San Pablo, San Luis, San Francisco Javier...⁽⁹⁴⁾ Para Francis Jammes, una diferencia de los vascos con respecto a los franceses estriba en la necesidad imperiosa de recorrer y conocer otros países. Las aguas tranquilas y doradas del río Adour⁽⁹⁵⁾ o el aspecto general del puerto de Bayona, donde se vió obligado a desembarcar Adolfo Pinzón a causa de una repentina tempestad, ejercen una fascinación sobre todos aquellos que contemplan este divino espectáculo, invitándoles a viajar. Si Jean-Baptiste, tío de Manech y misionero en China, acepta con resignación su exilio voluntario⁽⁹⁶⁾ es porque forma parte de "ce pays de Robinsons, d'explorateurs, de pêcheurs, de corsaires". Por lo que Francis Jammes propone añadir al blasón del País Vasco-francés el lema: "Les aventures sont pour les aventureux"⁽⁹⁷⁾. El móvil que conduce a la aventura a estos hombres de fe y de acción aparece como una noble causa. Por sus acciones heroicas merecen, pues, el reconocimiento social.

Pero a la atracción por la aventura se mezcla en el hombre vasco el deseo de enriquecerse, el cual entraría en la tercera categoría de aventuras: *L'aventure individuelle*. Contrariamente a las anteriores, ésta persigue una finalidad interesada para el aventurero, sobre todo cuando está movida por el espíritu de lucro, de conquista o de gloria. Es indudable que nuestro escritor conoció a muchos emigrantes, a los que describe con todo lujo de detalles en su obra. El País Vasco-francés y el Béarn fueron dos regiones de las que, por la escasez de recursos naturales y por la ausencia de industria, los hombres se vieron obligados a salir para buscar un trabajo mejor remunerado. Se puede comprobar que los numerosos emigrantes de los escritos de Jammes persiguen la finalidad de obtener la riqueza y el poder. Un claro ejemplo se observa en Manech, el joven vasco que se

⁹⁴ *Le Rosaire au soleil*, p. 32.

⁹⁵ *Lavigerie*, p. 17.

⁹⁶ *Le Mariage Basque*, p. 123.

⁹⁷ *Les Robinsons Basques*, pp. 75-76.

siente atraído por el mar pero, al mismo tiempo, "il avait fait ce rêve d'être riche qui hante chaque Basque et le pousse aux lointaines aventures. Cette âme étrange, douce et mystique, était possédée et fascinée par le métal qui se soumet les choses de la terre"⁽⁹⁸⁾. Pretende mejorar la situación económica de toda su familia. Y desea que su futura mujer pueda disponer del dinero suficiente para vestirse con elegancia, llevar bonitas joyas y conducir un lujoso coche⁽⁹⁹⁾. Aquellos hombres que tenían suerte y amasaban grandes fortunas disfrutaban mostrando a sus antiguos amigos su superioridad económica. Ellos atraen las burlas de Francis Jammes. Así, cuando se fija en la cadena del reloj de un vasco-americano o indiano, dice: "elle pourrait servir d'amarre à tous les chargeurs réunis"⁽¹⁰⁰⁾. Incluso algunos, los que carecían de prejuicios, conseguían los favores de las jóvenes del lugar. Este "deslumbramiento" lo sufre Yuana, quien se entrega a un cincuentón porque ve en él al rico señor de Buenos Aires⁽¹⁰¹⁾. A veces surge algún espíritu caritativo -el hijo del molinero de Abrecave⁽¹⁰²⁾ o el hijo del alcalde de Ozeron⁽¹⁰³⁾- que entrega una parte de su dinero a aquellos que depositaron su confianza en él.

Si los recuerdos acompañan siempre al vasco allí donde vaya, haciéndole soñar con una vejez rodeada de familiares en su tierra natal, el bearnés, en el momento en que sale de su país, deja de tener relación con su familia. No les manda noticias y, cuando vuelve, rara vez acude a

98 *Mariage Basque*, p. 91.

99 *Ibid.*, p. 148.

100 JAMMES, Fr., *Voyage à l'île des faisans* in *Champêtreries et Méditations*. París, Horizons de France, 1930, p. 127. En *Solitude Peuplée*, p. 219, se asegura que la cadena del reloj "pourrait servir d'amarre au Mac-Mahon".

101 *Le Mariage Basque*, p. 17.

102 JAMMES, Fr., *Monsieur le curé d'Ozeron*. París, Mercure de France, 1948, p.51.

103 *Ibid.*, pp. 275-277.

reunirse con sus parientes. Clément sigue esta conducta, ya que el dinero le permite integrarse en una clase social más elevada⁽¹⁰⁴⁾.

Mas no todos regresan con la fastuosidad de Manech, por ejemplo, a quien se compara con Ulises desembarcando "avec une armure étincelante, de la pourpre et un butin"⁽¹⁰⁵⁾. También existe el caso del aprendiz de herrero, cuya vida en Argentina está formada de una sucesión de contrariedades: a la brutalidad de los pastores se une la fiebre amarilla, el tifus, la miseria... Vuelve a Francia, habiendo perdido la salud, la ilusión y el poco dinero que tenía⁽¹⁰⁶⁾.

Otro modelo de *aventure individuelle* es la protagonizada por Sixte, el personaje del *Idylle sans écho*. Por no haber obtenido respuesta a su llamamiento amoroso en Francia, recorre el mundo en busca de una ninfa que le ofrezca un cariño recíproco⁽¹⁰⁷⁾.

A un nivel superior, la aventura es involuntaria. La vida azarosa y arriesgada de Robinson Crusoe, el náufrago al que la mala suerte le obliga a protagonizar esta aventura, responde pues a este nivel⁽¹⁰⁸⁾.

El aventurero de esta tercera categoría, si no recibe el beneplácito de Francis Jammes por su interés y egoísmo -a excepción de Robinson Crusoe-, sí goza de una vejez tranquila y muere en paz, al igual que los personajes de la primera categoría. En todos ellos este deseo se ve realizado:

104 JAMMES, Fr., *Le Savytier et la jeune fille* in *Variations dans un air français*. París, Mercure de France, 1942, pp. 26-27.

105 *Le Mariage Basque*, p. 169.

106 *Feuilles dans le vent*, pp. 89-90.

107 JAMMES, Fr., *L'arc-en-ciel des amours*. París, Bloud et Gay, 1931, pp. 167-172.

108 *Iles*, p. 210.

"Je suis comme le pèlerin qui a regagné le village natal, et qui ne demande plus qu'à reposer bientôt en paix sous le beau chêne qui ombrage la tombe de ses ancêtres. Je suis semblable à Ulysse qui, de retour dans ses foyers, aime à se souvenir de la mer tempêteuse et des combats"(109).

Aunque un impulso vehemente e irracional de aventura arrastra a Louis d'Agen a experimentar los más diversos acontecimientos, Francis Jammes le concede también el derecho a morir en paz por su bella acción final. La vida de este personaje del relato *Idylle du Prodigue* respondería a la cuarta categoría: *L'aventure jeu*, a la que se describe como "ni innocente, ni intéressée, elle est le fruit d'un caprice; l'aventurier est alors un instable qui agit gratuitement, parce qu'il porte en lui le démon de l'aventure"(110). En efecto, Louis d'Agen estuvo poseído desde su juventud por lo que se denomina "ce mal étrange: la fugue"(111), que le llevó a salir de su casa en contra de la voluntad de su familia, siendo incluso maldecido por su padre. Toda su existencia fue un continuo vagar lleno de peripecias: realizó numerosos viajes en cargueros, vivió en compañía de mujeres de la peor calaña, combatió en el frente quedando tuerto, y abandono incomprendiblemente a aquellos que habían depositado en él su cariño. Trasladando sus experiencias de la vida real al papel, practicó el arte de escribir. Mas, para realizar su "suprême évasion", cuando sintió que su final estaba cercano, acudió al lugar que le había visto nacer. Unicamente esperaba poder ser enterrado junto a los suyos. Para esta clase de aventureros, la vida resulta como un juego del que salen generalmente malparados. Disfrutan de momentos de éxito y de gloria, pero el hecho de no saber frenar a tiempo sus impulsos aventureros les conduce a una caída irremediable.

CONCLUSIONES

109 *Jeunes Filles*, p. 97.

110 *Vid. MATHE, op. cit.*, p. 23.

111 *L'arc-en-ciel des amours*, p. 143.

Bien podemos afirmar que, en las descripciones de estos universos geográficos, se mantiene un equilibrio entre las imágenes convencionales y las reales. De una parte, observamos que se recogen las imágenes tópicas y los clichés de la literatura exótica de los románticos -no olvidemos que el exotismo es imaginativo hasta 1850- para reflejar el continente americano y parte de las islas. Los testimonios, mezcla de realidad y de ficción, de los misioneros y escritores-viajeros que llegaron hasta estos países lejanos, vienen a añadir nuevas luces al conocimiento de nuestro autor. A esto se unen las narraciones que oye contar a sus familiares y amigos, a las que concede gran importancia. Terminando con su propia experiencia, las agudas observaciones que, como toques impresionistas, nos presenta en sus Notas de viaje. Quizá por este motivo, en las imágenes que se refieren a Argelia -lugar que conoció personalmente- e incluso en las concernientes a las islas Antillas -aunque en menor grado-, apreciamos una visión más decepcionada y negativa que en aquellas otras descripciones de Extremo Oriente (donde se mezcla el despotismo, derivado de las supersticiones y de los prejuicios, con la tolerancia y la sabiduría) o de América (donde se aceptan con menor rebeldía, a juicio de Francis Jammes, las ideas de los extranjeros). Es muy probable que por plasmar mejor la realidad, el idealismo de estas últimas descripciones se velara en las primeras. Pero aunque las imágenes sean erróneas o no se correspondan con la realidad, por ello no dejan de tener un valor literario y poético. Como expresa acertadamente Pierre Jourda: "La littérature n'est pas simplement affaire de documents, mais d'émotion"(112). Lo cierto es que la propia experiencia no le deparó a Jammes un espectáculo agradable, por lo que se aisló en su tierra natal y se encerró en su rico mundo imaginativo para ofrecer al lector un exotismo más sugerente. El Béarn, con su clima templado y su rica y bella flora, le permite establecer una comparación con los países tropicales.

112 *Vid. JOURDA, Tome II, p. 222.*

Vinculada a los desplazamientos hacia estos mundos lejanos encontramos la figura del viajero francés. En la obra de Francis Jammes, el viajero puede tener una finalidad diferente: el ansia de conocimiento, el deseo de evasión, un noble ideal, el afán de riqueza o de gloria; pero en él existe un impulso irrefrenable que le conduce a la aventura a través de un mar ilimitado. La inmensa mayoría de estos aventureros gozan, al término de sus vidas, de una vejez tranquila en su tierra natal. Sus experiencias pueden servir de ejemplo o de ayuda a la Humanidad: abrir nuevas rutas marinas, defender unos valores religiosos, aportar conocimientos a la ciencia, aclarar ideas erróneas. Y por encima de todo, el hombre dispone de su ansiada libertad para utilizarla según sus criterios y hacer su propio camino en la vida. Las funciones del viajero-aventurero serán, pues, diversas en la producción literaria de Francis Jammes y la presencia de estos intrépidos hombres imprescindible. Para nuestro escritor, mientras exista un hombre con inquietudes, la libertad de elegir el peligro y el riesgo no morirá.

COMMENT WANG-FO FUT DE-PEINT.
(PETITE ÉTUDE DES NOUVELLES ORIENTALES
DE M. YOURCENAR)

Christian REYNS

*L'oeil dort jusqu'à ce que l'esprit
l'éveille par une question.
"Proverbe oriental"?*

1. Introduction : Nouvelles orientées.

Le recueil intitulé *Nouvelles Orientales*⁽¹⁾ comprend dix récits, qui semblent orientés linéairement⁽²⁾ dans l'espace, le temps et la pensée, de telle manière que l'on parte de l'une des plus anciennes, des plus lointaines⁽³⁾ et des plus spirituelles civilisations, la Chine, terre de Lao Tseu et de Confucius, en passant par la Grèce du "juste milieu", terre de

¹ YOURCENAR, M., *Nouvelles orientales*. Paris, Gallimard, Col. "L'Imaginaire", 1983.

² En fait, c'est plutôt de disposition concentrique qu'il faudrait parler pour l'ensemble du récit, où la Grèce servirait de centre (nouvelles 5, 6, 7) et serait entourée par les Balkans (nouvelles 2, 3 et 9) ensuite par le Japon et l'Inde (nouvelles 4 et 7) et enfin par les deux "extrêmes", c'est-à-dire par les deux nouvelles qui nous intéressent plus particulièrement, la première et la dernière (nouvelles 1, 10).

³ La plus lointaine pour nous, lecteurs francophones occidentaux, évidemment!

Socrate et d'Aristote, pour arriver à la plus proche, la plus récente et la plus matérielle (matérialiste) des civilisations, la Hollande du XVIIème s., terre de l'œuvre de Descartes et des "Syndics des Drapiers".

Dans le *post-scriptum* de cette même édition, l'auteur, Marguerite Yourcenar (M.Y.), précise, à propos des deux récits qui nous intéressent ici plus particulièrement, que si "la réimpression de ces textes les a laissés en substance ce qu'ils étaient lorsqu'ils parurent pour la première fois en librairie en 1938", ils ont néanmoins été retravaillés sur le plan formel⁽⁴⁾ (ordre de succession, suppression d'une des nouvelles, et "très nombreuses corrections de pur style"?!). Nous apprenons aussi que la première nouvelle du recueil, intitulée "Comment Wang-Fo fut sauvé", a été "inspirée, retranscrite et plus ou moins librement développée à partir d'un apologue taoïste de la vieille Chine". Enfin, ce *post-scriptum* nous dit encore que le dernier récit, "La tristesse de Cornélius Berg" ("CB") "n'est nullement oriental (sauf pour deux brèves allusions à un voyage de l'artiste en Asie Mineure), mais que l'auteur n'a pas pu résister à l'envie de mettre en regard du grand peintre chinois, perdu et sauvé à l'intérieur de son œuvre, cet obscur contemporain de Rembrandt méditant mélancoliquement à propos de la sienne", tel "le philosophe en méditation".

Implicitement, dans cette postface, M. Y. nous présente donc quatre manières d'envisager l'Orient et l'Occident, selon que le ou les personnages seraient "sauvés" ou pas. Deux d'entre elles sont ici développées: l'Orient positif et l'Occident négatif. L'Orient négatif étant développé en mineur dans le personnage de l'Empereur du premier récit, l'Occident positif est présenté virtuellement dans le second récit par la double allusion au grand maître Rembrandt autour de ce "Syndic des Drapiers" et de ce "Philosophe en méditation", mais sera surtout

⁴ Ce travail sur le plan formel (orde, symétries, ...) est relativement rare dans les recueils de nouvelles, contes, récits (cf. *La Nouvelle Française* de R. Godenne, Paris, P.U.F., 1974). Ce qui le rend plus intéressant encore.

développé dans des œuvres beaucoup plus longues telles *Les Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au Noir*, cette dernière œuvre étant d'ailleurs une nouvelle version d'un récit court, déjà publié en 1934 et intitulé "D'après Durer", suivi de deux autres récits, intitulés "D'après Gréco" et "D'après Rembrandt", tous trois rassemblés sous le titre général de *La Mort conduit l'attelage*.

Ces trois sous-titres révèlent combien la peinture (c'est-à-dire un art de l'espace!) était importante dans l'esprit de M. Y. Néanmoins, elle semble regretter une certaine "désintériorisation" dans la peinture occidentale postérieure, comparée à la peinture orientale. Entre l'art chrétien du Moyen-Age, religieux et édifiant, et l'art bourgeois du XVII^e s. hollandais, "décorant" il y a l'art de la méditation, celui par exemple de la Renaissance en Occident. La peinture hollandaise de ce XVII^e s. subit les contraintes sévères d'un protestantisme puritain: certains sujets ou genres étaient interdits, tandis que d'autres étaient très prisés, tels le portrait, les natures mortes, les scènes de genre. Ainsi l'artiste susceptible de plaire à ce public pouvait-il raisonnablement compter sur une situation convenable; s'il cessait d'être à la mode, il était perdu, tandis que les "génies" dépassaient ces contraintes et interdits, tel Rembrandt qui peignit de nombreux tableaux bibliques alors que les images saintes étaient prohibées.

Il faudra attendre le mouvement impressionniste et sans doute au moins partiellement l'influence de l'estampe japonaise pour retrouver des œuvres désintellectualisées, où les paysages ne sont plus les simples cadres dans lesquels l'action et la pensée de l'homme cartésien intervient, mais au contraire un milieu où l'homme n'intervient que comme élément, ou même n'intervient pas du tout. Cette peinture orientale, qui est aussi celle de Wang-Fo (Wang), supprime la ligne d'horizon et emplit toute la surface du support par des éléments d'un paysage sur lequel on jette une vue plongeante, et de la sorte elle suggère que le paysage déborde le tableau, simple morceau découpé dans une réalité infiniment plus vaste.

Ceci ne signifie nullement, évidemment, que certains peintres ou artistes (écrivains, musiciens, ...et cinéastes aujourd'hui) ou personnalités "transhumaines" n'ont pas tenté de (re)spiritualiser l'Occident, et même sans doute partiellement réussi. Ainsi en est-il des personnages principaux des deux œuvres déjà citées ci-dessus, qui ont comme caractéristiques d'être des personnages "forts", c'est-à-dire créateurs de mondes nouveaux (Ce qui n'exclut pas leurs faiblesses et n'implique pas qu'ils soient nécessairement les vainqueurs!), d'être grécophiles, tel Hadrien, empereur romain du II^e s. profondément hellénisé, et Zénon, philosophe-médecin-alchimiste brugeois du XVI^e siècle, hellénisant renaissant, de vivre enfin deux époques, brèves, d'équilibre fragile: l'une entre le monde gréco-latine classique et les invasions barbares, l'autre, inversement, entre le Moyen-Age naïvement spirituel, au double sens du terme "esprit", intelligence et religion ("rélié"), et le XVII^e s., presque brutalement rationaliste, mécaniste, qu'il soit sectairement protestant ou impitoyablement contre-réformiste.

Il semble en effet assez évident que pour M. Y., comme pour d'ailleurs nombre de ses contemporains, artistes ou pas, cette triple spiritualité (intelligence, religiosité et humour) ait déserté l'Occident laissant presque entièrement la place à l'autre tendance philosophique, la "technicienne", celle du savoir, du pouvoir et de l'avoir, celle de Hegel contre celle de Socrate, ... Montaigne, ... ou de Nietzsche.

D'où ce mythe, sans doute nécessaire, chez nous en Occident, d'un Orient où "tout (serait) luxe, calme et volupté", vision trop souvent stéréotypée évidemment.

2. Images inversées : Wang-Berg.

En effet, comme la peinture chinoise (ou orientale, ou plus largement non-occidentale), d'essence spirituelle, dès les premiers siècles de notre ère, est pour une grande part, l'image inverse de la haute peinture occidentale et particulièrement celle du XVII^e s. et des suivants, de tendance réaliste académique (celle qui plait à ceux qui paient, et donc

aussi au grand public "suiveur"!), chaque élément du premier récit trouve son pareil dans le second, mais le plus souvent inversé.

Ainsi en est-il déjà de leur place dans le recueil, comme nous l'avons déjà signalé ci-dessus (01 / 10) et, fait tout aussi objectif, le nombre de pages, le premier étant le plus long et le dernier le plus court (15 / 05).

De même, les styles. Le premier, imagé, métaphorique, celui d'un conte plus que d'une nouvelle, inspiré d'ailleurs "d'un apologue taoiste de la vieille Chine"⁽⁵⁾, tandis que le deuxième est "platement" descriptif, celui d'une nouvelle réaliste d'un Maupassant.

De même encore les tons. Le premier, serein et optimiste, alors que le conte se termine par la "mort" du protagoniste, tandis que la deuxième nouvelle est mélancolique et pessimiste, alors que le personnage reste vivant.

Les titres d'ailleurs illustrent bien ces différences. Ainsi "Comment Wang-Fo fut sauvé" forme une phrase verbale⁽⁶⁾, positive (sauvé) et suspensive (comment) impliquant qu'une histoire heureuse va suivre, tandis que "la tristesse de Cornélius Berg" est un syntagme descriptif, "plat", non verbal et négatif (tristesse).

3. Il y a long-temps... il y a "courtemps"...

⁵ Cf. ce même post-scriptum: "... et le titre *Contes et Nouvelles* eût peut-être convenu davantage..." p. 147.

⁶ Le caractère passif du verbe (du point de vue grammatical) implique ici celui du sujet (du point de vue du sens), ce qui renvoie à une conception du sage oriental en Occident, qui accepte sans passion mais non sans résistance le destin, sous ses différentes formes (naturelles, mais dont certaines seraient culturelles pour nous aujourd'hui, tel le pouvoir impérial...).

De même les conceptions du temps⁽⁷⁾ sont-elles opposées, sur tous les plans dans ces deux récits.

Outre les faits objectifs cités ci-dessus, tel que la succession et la longueur, il y a le contexte historique.

Le premier récit se déroule il y a longtemps, à l'époque du "Royaume de Han". Or, si cette époque peut être située aisément dans le temps historique, quatre siècles à cheval sur le 0 chrétien, elle est présentée simultanément comme a-temporelle, dans la mesure où, non seulement les chinois se désignent eux-mêmes du nom de "Fils de Han" (Han Jen), et donc dans la mesure où ce terme est sans référence précise à une époque, mais en outre, parce que aucun autre élément temporel, explicite ou implicite ne nous est donné concrètement dans le texte. Ainsi par exemple, le nom de Wang-Fo est-il fictif, et la dynastie des Han ne formait pas un royaume, mais un empire, et inversément le royaume est lié aux trois dynasties des Hia, Yin et Tchéou (Xème. s. avant notre ère!). Enfin le terme de langue "barbare" (p.16, l.12) renvoie -t-il à au moins trois époques: IVème. à Vème. s. avec la dynastie du Nord, puis XIIIème. et XIVème. s., avec la dynastie de Yuan (les Mongols) et du XVème. au début du XXème. s. avec les Mandchous (Ming).

Dans ce deuxième cas, a-temporelle, elle est vague par son imprécision volontaire, rassemblant des éléments de différentes Chines "réelles".

Dans le premier cas, situable historiquement, c'est une époque assez lointaine et donc assez vague dans l'esprit d'un lecteur francophone occidental moyen, d'autant plus que la Chine n'appartient pas à notre histoire, qu'elle a été "hors course" jusqu'à il y a peu (le XIXème siècle

⁷ Nous ne parlerons pas des temps grammaticaux, ici essentiellement le passé simple et l'imparfait, dans la mesure où ils sont utilisés traditionnellement, et donc n'apportent rien de spécifique à cette analyse.

colonisé et le XXème. révolutionnaire), sauf peut-être, et ce n'est évidemment pas sans importance, sur le plan imaginaire, avec d'abord *le Livre des Merveilles du Monde* de Marco Polo publié en 1298.

Dans les deux cas, elle est tellement éloignée géographiquement, historiquement, culturellement et mentalement, que son temps est vague et ample comme la Mer de Chine par beau temps.

Cette vague étude de l'époque du premier conte est encore renforcée si nous la comparons avec la précision du temps dans la deuxième nouvelle.

Ainsi, non seulement, pour nous, lecteurs moyens francophones occidentaux du XXème s. le contexte historique de Cornélius Berg (Berg) nous est bien connu, puisque relativement proche géographiquement, historiquement, mentalement, et peut-être culturellement, dans la mesure où le XVIIème s. est, dans la tradition scolaire française, le Grand Siècle, celui des Classiques, mais en outre, ce contexte est connotativement lié pour nous au temps scientifique, technique et philosophique, celui de l'horloge, de la machine à calculer de Pascal et du "cogito" de Descartes.

Ceci valait pour le temps extérieur.

Mais il en est de même pour la "durée pure". Ainsi le temps intérieur du premier personnage, Wang, est-il à la fois "linéaire et ponctuel, et spatial", tandis que celui du deuxième personnage, Berg, est "sismique, flou et monotone"

"Linéaire et ponctuel", en effet, car, de Wang, nous ne connaissons rien ni de son passé ni de son avenir et de ses projets : il vit dans le présent, grâce à ses mains et à son âme .

La seule allusion à son passé, non seulement est provoquée par un court moment de panique (objectivement quelques lignes, et

subjectivement quelques minutes au maximum !) vite contrôlée d'ailleurs, mais en outre, elle concerne son œuvre et pas sa propre personne" ...et Wang (...) chercha dans ses souvenirs s'il n'avait pas fait de l'empereur, ou de ses descendants, un portrait médiocre qui mériterait la mort" (p.19).

De même, les seules allusions à son avenir sont-elles brèves, et surtout exprimées, la première, par son disciple Ling, qui s'inquiètent de l'avenir matériel de son maître, lorsqu'il croit être lui-même le seul coupable (p.16, l.15-17), la deuxième, par l'empereur qui, jaloux de Wang, et de sa sérénité, le menace de "brûler (ses) œuvres afin qu'il soit pareil à un père dont on a massacré les fils et détruit les espérances de prospérité". L'empereur révèle ainsi qu'il n'a rien compris à la "philosophie" de Wang, car ce qui lui importe, c'est non pas son œuvre dans le temps, mais le temps dans ses œuvres, et sans doute dans le "grand œuvre", c'est-à-dire à la fois, l'acte présent de peindre comme geste spirituel, comme expression du soi, y trouvant la sérénité, l'humilité et la plénitude, et, l'acte de transmission de son "ça-voir", soit directement à un disciple, tel Ling, soit si son œuvre résiste au temps extérieur, indirectement à un disciple tel un "spectateur" (celui qui lit l'espace). C'est ainsi qu'il disparaîtra dans son œuvre au rythme calme et régulier des vagues, des pulsations cardiaques et de la Vie, mais que son œuvre, le rouleau de soie peint, sera poursuivi à travers le "grand œuvre", la "route de soi" par l'artiste suivant, ...Manet, Borgès, ou Michaux peintre et poète⁽⁸⁾.

S'il y a deux rétroversions dans le texte, elles concernent la première Ling, la deuxième, Wang.

⁸ Michaux présente certains points communs avec Yourcenar: tous deux nés en Belgique, exilés volontaires, inclassables littérairement, "orientalistes" (cf. le poème "Paysages" In *Peintures*, Paris, 1939: "(...) Paysages de la route de la vie plutôt que de la surface de la Terre (...)".

La première, très courte (p.11 et 12, un paragraphe de vingt-cinq lignes), présente Ling avant la rencontre avec Wang, qui durant ces vingt premières années vivait d'une manière privilégiée sur le plan de l'avoir, mais très pauvre sur le plan de l'être.

La deuxième, beaucoup plus longue (p.19-21, trois pages de plus de cinquante lignes!) raconte l'histoire des petits malheurs du "moi" de l'empereur, durant ses vingt premières années, en montrant l'impossibilité de trouver la sérénité du "soi", même si les meilleures conditions extérieures sont réunies, telles celles de l'empereur (solitude, "luxe, calme et volupté"), si le travail ne vient pas de soi-même, et particulièrement le travail manuel et spirituel du créateur.

Le fait que, d'abord, l'âge de Ling ne soit cité qu'une fois, et de manière évasive (p.12), et surtout avant la Rencontre, ensuite, que l'âge de l'empereur soit cité deux fois, et de manière précise, et pendant la rencontre avec Wang (p.18 et 20), et en plus en insistant particulièrement sur la "vieillesse" de ses mains (moyen d'exprimer l'âme, p.18, l.11), et enfin que l'âge de Wang ne soit jamais cité (même si on devine qu'il doit avoir la soixantaine, c'est-à-dire trois fois l'âge du bon et du mauvais disciple), ces faits révèlent non seulement que le temps extérieur a compté pour Ling avant la Rencontre, compte encore pour l'empereur, et n'a jamais compté pour Wang, tandis qu'envers, la "durée pure" qui n'a pas besoin de repère objectif compte pour Wang, n'a commencé à compter pour Ling qu'à partir de cette Rencontre et ne compte pas pour l'empereur.

Le temps de Wang est donc bien "linéaire et ponctuel", c'est-à-dire jamais dévié, ni extérieurement ni intérieurement, puisque lorsqu'il rencontre Ling, c'est celui-ci qui dévierà sa trajectoire intérieurement ("âme et perception") et extérieurement (en quittant sa vie sans hasard), pour suivre son maître spirituel, et ensuite lorsqu'il rencontre l'empereur, sauf pendant un court moment de panique, il continue tout droit, c'est-à-dire directement, sans hésitation, et honnêtement, sans tromper personne, pas même son tortionnaire l'empereur, tandis que celui-ci continuera sa route

tout aussi directement mais en sens opposé à celui de Wang vers toujours plus de cruauté extérieure.

Et enfin, ce temps intérieur est polyesthésique⁽⁹⁾ dans la mesure où il jouit de plusieurs sens à la fois, Wang est, en effet, multisensuel, puisqu'il vit toujours intensément avec et par ses différents sens, le visuel (évidemment, comme peintre!), mais aussi l'auditif (p.16, 1.21 ou p.17, 1.15), le goûter (p.13, 1.6-8), l'olfactif (le prunier rose, p.12-14), l'érotique (les courtisanes, p.19 et Ling ?).

Cette riche palette du peintre, de l'artiste , est irisée par sa spiritualité rayonnante, sens suprême du "Soi".

Inversement le temps de Berg est "sismique et flou, et monotone".

Sismique, car sans cesse coupé et dévié selon les circonstances, les gens, ses désirs, ses projets et ses regrets, toujours divisé entre son esprit et son corps, la solitude nécessaire de l'artiste et la "foulitude" hasardeuse du citoyen, et ce, jusqu'à la fin, où sa main ne peut plus rien.

En effet, si son âge n'est pas non plus précisé, il peut aussi être évalué à la quarantaine, dans la mesure où, d'une part, il semble avoir atteint une certaine lucidité spirituelle, plus mûre que celle de Ling et de l'empereur; et d'autre part, il n'a plus l'habileté manuelle, ayant gaspillé le peu de talent qu'il avait en bavardages stériles et beuveries grossières.

⁹ Polyesthésique, donc qui a une disponibilité pour la perception multisensorielle, qui se traduit sur le plan textuel pour le lecteur silencieux et individuel d'aujourd'hui (par opposition aux autres types de lecteurs: cf. ZUMTHOR, P. *La lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987) par polysémique, le texte devenant un macro-espace tissé de symétries de personnages, d'événements, lui-même constitué de micro-espaces tels que les multiples sens des mots, qui jouent sur les concepts de temps et d'espace: "(...) le long des routes du Royaume [espace] de Han [an, année] (...)".

Flou, car, pour lui, rien n'est clair, "sa main tremblait, il devait ajuster à ses lunettes des verres de plus en plus forts, le vin, dont il avait pris le goût en Italie,achevait, avec le tabac, de gâter le peu de sûreté de touche dont il se vantait encore, il se dépitait, refusait de livrer l'ouvrage, compromettait tout par des surcharges et des grattages, finissant par ne plus travailler".

Monotone, car sa voix est la seule⁽¹⁰⁾ qu'on entende, celle de son "moi" émouvante mais pauvre, plaintive, nostalgique. De même ses sens, s'il en a profité, jeune, libéralement, peut-être même libertinement (XVIIème. s.), sont-ils aujourd'hui atrophiés, endormis par l'absence du sens vital qui relie tout ce que, lui, vit contradictoirement, le "Soi".

Bref, Berg est impuissant à vivre "polysémiquement" (Cf note 9), et directionnellement au présent. Cette conscience malheureuse, déchirée, est condamnée à regretter son passé et à en constater l'échec tant sur le plan extérieur, n'ayant pas obtenu ce que lui, et son milieu, considéraient sans doute comme primordial (l'argent, l'influence, la postérité, ...) que sur le plan intérieur, somme d'hésitations, de brouillons et d'esquisses inachevées et pauvres .

Enfin, de même, les divisions temporelles objectives, reflètent ces deux perceptions du temps.

Ainsi le premier conte peut être est-il divisé en trois parties: La première raconte les vingt premières années de Ling et sa rencontre décisive avec Wang (deux pages et demie), la deuxième, raconte les voyages errants du maître ès spiritualité, et de son disciple, présentés en deux parties (une demi page, et une page), équivalant au moins à plusieurs mois! Et la troisième partie, enfin, de très loin la plus longue

¹⁰ Paradoxalement dans cette nouvelle, il y a deux micro-dialogues, mais ceux-ci sont réduits à deux répliques, et qui répètent quatre fois la même chose presque mot pour mot: "Dieu est le peintre de l'univers" (p. 142).

textuellement (onze pages et demie), mais la plus courte dans le temps extérieur des personnages, peut-être douze heures. On peut donc conclure aisément que, d'abord il y a une disproportion importante, entre le temps extérieur au récit, celui vécu objectivement par les lecteurs, et le temps intérieur au récit, le temps "vécu" objectivement par les personnages. Et ensuite que, à mesure que nous approchons de la fin, c'est-à-dire de la disparition - sauvetage de Wang dans son œuvre, le temps de lecture s'étire, reflétant et faisant ressentir, le temps intérieur du "vécu" des personnages, leur "durée pure", qui tend vers l'infini, l'indéfini, en passant de l'autre côté du miroir. L'U-chronia est parallèle à l'Utopia.

Et si les divisions temporelles de la deuxième nouvelle font apparaître un même étirement, quelque quarante ans en deux pages et demie, et quelque quarante minutes dans les autres deux pages et demie, les différences sont essentielles, dans la mesure où les subdivisions sont nombreuses et chaotiques (chaque paragraphe comporte au moins un projet ou un regret!) dans la première partie, et dans la deuxième, la plus monolithique (sauf encore une rétrospection artistique p.143), le ton est intellectuel et nostalgique (le temps tendant vers zéro, c'est-à-dire vers le point de départ soit de sa vie et de ses "erreurs", soit même vers le point de départ absolu, Cf "Dieu est le peintre de l'univers", p.143) alors que la deuxième partie de "Wang" (celle de l'emprisonnement dans le palais) était artistique et actuelle (au double sens de "un acte dans le présent"!).

Ainsi au rythme des pulsations cardiaques, érotiques et maritimes, bref de la vie, Wang passe de l'autre côté du décor, du miroir.

4. Où-est l'est?

Mais si, dans le premier récit, l'élément aquatique apparaît surtout à la fin (p. 24-27) quoique déjà annoncé régulièrement (p.11, 13, 14, 19, 20, 21, 23), et surtout positivement (la mèr(e) donne la vie!), celui-ci est plus symbolique que "réel", puisque non seulement la mer est le lieu intermédiaire entre la terre et l'au-delà (p.20) dans la cosmographie chinoise du texte, mais en plus "cette mer de jade bleu est celle que Wang

venait d'inventer", faisant ainsi d'une œuvre de jeunesse, pleine de "fraîcheur d'âme", et retouchée par l'expérience, une fenêtre ouverte sur l'au-delà intérieur⁽¹¹⁾.

Inversement, dans le deuxième récit, où dès le début et jusqu'à la fin, l'eau est connotée négativement (p.140, puis 143, l'amertume), la mer est bien un élément réel pour le Berg qui se trouve dans ces deux ports hollandais.

De même, l'élément terrestre où évoluent les deux personnages est tout aussi signifiant dans ses différences.

Ainsi Wang erre-t-il lentement au gré des rencontres naturelles (papillons, étoiles, ...) ou humaines (fermier, seigneurs, ...) mais toujours avec la même "survolonté" intérieure de recréer, dans cette immense campagne chinoise (Pour nous, Occidentaux, la Chine évoque les grands nombres: superficie, "péril jaune", *Livre des Merveilles* , ...).

Il arrive alors à ce qui est sensé être, dans cette même cosmographie, le Centre du Monde, la "Ville impériale" (entourée de terres, elles-mêmes entourées de mer, celle-ci entourée d'au-delà!), qui n'a pas de nom géographique, renforçant l'idée déjà suggérée par l'absence de repères chronologiques (pas de précisions dynastiques, pas de nom pour l'empereur, caractère fictif du nom de Wang-Fo!). Et enfin les soldats, l'arrêtent et l'emmènent au centre de la ville, dans le Palais impérial, où il rencontre le "Pilier Central" du monde, l'Empereur, qui est le "Fils du Ciel", c'est-à-dire l'équivalent sur terre de Dieu dans le ciel. Ce trajet équivaut à une descente initiatique en "enfer" et à sa remontée victorieuse, tels les Orphée, Enée, et autre Ulysse.

¹¹ Pour Marguerite Yourcenar l'Orient est à l'intérieur de soi (*cf.* à ce sujet le poème de P. Nougé, surréaliste bruxellois; "Poussez la porte, le soleil est à l'intérieur.")

Tandis que Berg vaque à ses occupations au gré de son manque de "sur-volonté" intérieure, dans ces deux ports, d'une part bien réels et bien connus, pour nous lecteurs francophones occidentaux, le premier Amsterdam, grande ville des Rembrandt et Spinoza, le deuxième, Haarlem, "petite ville claire et propre" (p.123, l.41) des F. Hals et Ruisdaels; d'autre part, par définition, lieux dé-centrés (au bord de l'eau) et donc très "aquatiques" (Cf les polders, canaux, et Amsterdam=digue sur Amstel, la Venise du Nord, ...). Il restera enfermé dans ce labyrinthe de rues, où tout est factice et mesquin, avec ses projets avortés de vies aventureuses de riches commerçants de la Compagnie des Indes (Orientales ou Occidentales?) ou des "découvreurs d'îles inconnues, et avec ses souvenirs tristes des "pays poudreux de soleil", l'Orient sordide, le Sud débraillé où il avait traîné [!] ses pinceaux et ses vessies [!] de couleurs". Ces voyages bien réels dans d'autres mondes ne lui ont rien appris, ont été décevants, peut-être parce qu'il ne leur donnait rien ou pas assez, certainement parce qu'il n'avait pas su créer son propre "Orient".

Il est vrai que la réalité orientale, qui d'ailleurs apparaît déjà telle dans le premier récit, mesquine et horrible, avec la bêtise de la foule des fermiers, des seigneurs et des prêtres, et du peuple, et la cruauté de l'empereur (Cf. note 21), devait être décevante, à être prise à la trette et non "à l'esprit" pour l'Occident qui allait être progressivement "oxydé" par le métal lourd de la technique, de la technologie, et de la future "scientolâtrie" des XIXème. et XXème. s. et qui s'était créé un Orient de "luxe, calme et volupté".

Cette opposition Orient/Occident est d'ailleurs très ancienne, peut-être même ancestrale dans la mesure, tout simplement, où l'Occident est le lieu où se lève le soleil⁽¹²⁾, source et symbole de chaleur, de lumière et de

¹² Dans son livre "les étoiles de Compostelle" (Paris, Gallimard, 1980), P. Vincenot explique que, semblable à une fourmi qui croit trouver l'équilibre en marchant à contresens sur la pomme que l'on fait tourner, l'homme désorienté court à l'Occident, comme pour échapper à l'inexorable rotation terrestre, alors que le sage tourne vers l'Orient, s'y laisse porter. Cf. aussi l'œuvre de J.

vie, et vers lequel l'Occident, où qu'il soit, se tourne pour être éclairé, réchauffé et revivifiée. Déjà les connotations du premier mot, tant phonétiques que sémantiques, sont brillantes: ORIENT/OR-RIANT(rire), S'ORIENTER/Trouver un, le, les sens; REALITE-O (anagramme), ... tandis que celles du second mot sont ternes: OCCIDENT/OCCIRE, OXYDER, ...

Néanmoins, nous l'avons vu, cette opposition ne correspond pas à la réalité géographique et historique, et elle n'apparaît pas aussi simplement dans les deux récits.

En effet, dans chacun des deux textes, il y a au moins un personnage "ORIENTE" et un autre "DES-ORIENTE".

5. De Moi à Soi.

Ainsi si, dans le premier récit, Wang-Fo EST, du verbe ontologique ETRE et du lieu cardinal ORIENT, l'empereur, lui, n'EST PAS, alors qu'il a EU toutes les conditions extérieures favorables ("luxe, calme et volupté"). Peut-être parce qu'il A EU TOUT, certainement parce que il A TROP, alors que Ling AVAIT BEAUCOUP et, au moins en puissance EST dès sa Rencontre.

Dans le second, au contraire, si Rembrandt, deux fois cité dans le texte, positivement et succinctement⁽¹³⁾ (c'est beaucoup sur 5 p., d'autant qu'il est le seul cité en opposition!) EST, Berg, sans doute parti de rien ou presque, a trop voulu AVOIR (argent), SAVOIR (TECHNIQUE)⁽¹⁴⁾,

M. Le Clézio, sans doute aujourd'hui le plus extraordinaire représentant de ces écrivains intelligemment fascinés par l'"Orient".

¹³ C'est dans *L'Œuvre au Noir* que M. Yourcenar développera un personnage orienté en Occident: Zénon.

¹⁴ Le savoir technique de ces petits peintres hollandais des XVIIème. (et XVIIIème.) siècle est, en effet, extraordinaire; mais il leur manque le plus

POUVOIR (influence), il a trop cherché la POSTERITE et pas assez l'INTERIORITE, pour finir par ne plus savoir où il est, ni même pouvoir être, sinon intellectuellement une conscience malheureuse.

Son problème est en effet d'être "dés-orienté", c'est-à-dire écartelé, divisé, sans pouvoir créer sa mer salvatrice comme Wang l'"oriental".

Les deux personnages principaux sont en effet très différents, voire opposés, tant ontologiquement que phénoménologiquement.

Ainsi, si Wang-Fo qui a un nom composé (dont les deux segments sont reliés par un trait d'UNION!), très court (deux syllabes) à consonance évidemment chinoise⁽¹⁵⁾, très proche des célèbres peintres Wang Wei, ou des quatre Wang de la dynastie des Ming, mais fictif celui-ci, est un vieux peintre d'au moins 60 ans, amateur (et non professionnel: il troque ses œuvres contre le riz qui lui est juste nécessaire!) qui se considère humblement comme un artisan, mais qui est reconnu par tous (fermiers, seigneurs, prêtres, ...) comme génial; serein et sans désir, sans regret ni projet, mais décidé, orienté sur un axe "Nature-Peinture-regard-âme"; taciturne mais très poète⁽¹⁶⁾, quand il parle "comme si le silence était un mur et les mots des couleurs destinées à le couvrir", et seul, mais très humain, et aimé jusqu'à la mort, et même au-delà, par son disciple auquel il transmet l'art du "travail sur soi(e)", et surtout il est en communion avec la nature; et enfin sensé, sensible et sensuel, car tous ses sens sont constamment en éveil, et ce, dans les circonstances les moins attendues, ainsi lorsqu'il est arrêté, "il ne peut s'empêcher de remarquer que

souvent (sauf les Ruisdaël et autre Vermeer) le "sens spirituel", aux trois sens du terme auxquels l'analyse fait souvent référence.

15 Ou néerlandais? Cf. Van Gogh- Wang Ogh!

16 Poète dans l'art de la parole ici, mais on sait aussi combien en Orient, peinture et écriture sont deux arts beaucoup plus proches l'un de l'autre que ne le sont notre écriture alphabétique et notre peinture réaliste (Cf. encore la note 7 sur Michaux ou les logogrammes du poète bruxellois C. Dotrement).

leurs manches n'étaient pas assorties à..." (p. 16). Bref, pour Wang tout a du SENS!

Cornelius Berg, lui, est au moins double, dans le temps et dans l'espace, son "espace du dedans", et celui du "dehors" (Il a voyagé en Orient).

Son nom est double, et grandiloquent.

Il a un nom de famille, BERG, qui est ronflant (du néerlandais "montagne"⁽¹⁷⁾, et en français "expression de dégoût") et court, comparé à son prénom qui est tout aussi emphatique par sa finale latine (c'est une mode des XVI^e et XVII^e s. que Molière ridiculisera dans *Les Femmes Savantes*), mais long, alors que les "génies" généralement n'ent pas (cf. Rembrandt, ici même dans ce texte p. 139 et 141).

Il est, en effet, un génie raté, car à mesure qu'il acquiert une lucidité qui confine justement au génie (p. 140-1 l. 19-14), il perd le peu de talent qu'il possédait, "égalant Rembrandt par ses songes", mais ravalé à la profession de peintre en "bâtiment" (enseignes, ...), d'où cette amertume finale, impuissant à exprimer son âme.

Cette lucidité, il l'a acquise avec l'âge, il a environ 40 ans, âge mûr, mais parallèlement il a gaspillé son talent en stériles voyages, vains projets, en bavardages vantards et beuveries grossières, et en souvenirs flous, atrophiant ainsi ses sens dont le toucher la dextérité et la vue (p. 139).

S'il fut longtemps "humain, trop humain", il est aujourd'hui quasi-inhumain, dégoûté de l'homme (il a rompu avec tous, sa famille ne le salut plus, il ne garde qu'une seule relation, le vieux syndic). S'il a

¹⁷ Se comparer à une montagne est en effet bien prétentieux, mais c'est aussi et déjà le peintre paysagiste de la fin qui s'annonce: *nomem numen*.

longtemps désiré argent, influence et postérité, il est aujourd'hui réduit à quasi mendier.

Et pour oublier tout cela, il boit.

Et ceci est ce qui démontre le plus évidemment et précisément la différence d'attitude entre les deux personnages.

Si Berg passait de longues heures au fond des "tavernes enfumées comme un conscience d'ivrogne, à rire, chanter, boire et "se frotter la panse sur la panse des femmes"(18), et passe aujourd'hui son temps, après avoir bu, à gémir et à honnir la race humaine, Wang, lui a bu, une nuit, dans une taverne. (les articles définis singuliers ne marquent pas l'unicité mais la rareté!) "pour se mettre en état de mieux peindre un ivrogne, sa tête penchant d'un côté comme s'il s'efforçait de mesurer la distance qui séparait sa main de sa tasse. L'alcool de riz déliait la langue de cet artisan taciturne et Wang ce soir-là parlait comme si le silence était un mur...". C'est ce même soir que Ling connut la beauté et la sérénité, Wang lui ayant "fait cadeau d'une âme et d'une perception neuves".

Les différences entre les deux ivresses sont donc essentielles. La première, ivresse répétée et régulière cherchant l'inconscience, vidant son subconscient de son amertume pour se "soul-straire", se distraire, la seconde, celle de Wang, rare, cherchant la sur-conscience, celle des "Orientaux" comme Baudelaire, Rimbaud, Michaux, ... qui à travers un hallucinogène voulaient être des "synesthésistes", des "voyants" ou des "adversaires de l'incessante poussiérisation de soi"(19), car c'est là l'essentiel, Wang EST UN SOI à travers le prisme des sens de son moi, tandis que Cornélius Berg a PLUSIEURS MOI-S à cause de sa lucidité impuissante.

18 Brel J., "Amsterdam", in *Poètes d'aujourd'hui*, Paris, Seghers, 1975.

19 Tel Michaux se "droguant" à la mescaline pour sonder les gouffres du "Lointain Intérieur".

L'"Oriental" apparaît ainsi comme le seul vrai inventeur, c'est-à-dire, celui qui trouve des régions inconnues, révèle des terres infinies, celles de l'"Ame-qui-rit", tandis que l'"Occidental" serait celui qui simplement découvre ce qui existe déjà, et même ce qui est bien connu par d'Autres, tel Colomb découvrant l'Ame-ri-que, habitée déjà par des "Orientaux".

Quant aux autres personnages, dans le premier récit, il y a Ling, sa femme et ses parents, puis l'empereur et sa hiérarchie, et ensuite le peuple des fermiers, seigneurs, soldats, prêtres, courtisans et portefaix.

Tous ces orientaux, sauf Ling, ignorent le travail sur soi.

Ling fut en effet élevé par un père changeur d'or⁽²⁰⁾ et une mère maudite par son propre père, qui moururent tous deux discrètement une fois leur devoir parental accompli, dans "une maison où la richesse éliminait les hasards", ce qui le rendit timide voire inquiet, "craignant les insectes, le visage des morts et la foudre". Il s'était pourtant assez vite accommodé à cette vie superficiellement heureuse, fréquentant les maisons de thé, favorisant modérément les acrobates et les danseuses, puis en se mariant à une femme belle mais tellement "frêle, enfantine et douce" qu'elle ne supportât pas que Ling commençât à lui préférer les portraits que Wang faisait d'elle, et finit par se pendre au prunier rose, arbre ornemental auquel elle était souvent comparée⁽²¹⁾.

20 Cet appel à la peinture du Nord ("le changeur d'or" de P. Van Eyck), lisible selon la compétence narrative du lecteur évidemment, crée une symétrie supplémentaire avec la dernière nouvelle.

21 La femme de LING (sans nom) ne serait donc qu'un "dé-corps", trop fragile, et subissant la malédiction de son propre père (et celle de Yourcenar, car les femmes sont souvent victimes d'ostracisme dans ses textes), dans cette Chine superstitieuse, et machiste (patriarcale?) où l'on tue les bébés-filles. La réalité orientale n'est donc pas idéalisée chez M. Yourcenar.

Le jour même où il rencontra Wang, il devint son disciple, directement "illuminé"(22), comprenant que son maître "venait de lui faire cadeau d'une âme et d'une perception neuves", mais il devint aussi rapidement un apprenti habile, que son maître ira jusqu'à regretter (p. 24, 1.20), et un serviteur zélé (p. 16, 1.15) qui ira jusqu'à voler, et ainsi risquer la mort pour nourrir son maître, et attentionné, "souriant, ce qui était pour lui une façon plus tendre de pleurer" lorsqu'ils sont maltraités par les soldats. Il sera aussi un garde du corps dévoué jusqu'à la mort lorsqu'il cherchera à tuer l'empereur qui vient de menacer son maître, se révélant ainsi encore jeune et impulsif, surtout comparé à son maître toujours serein, même face à la torture et à la mort, et fidèle même dans l'au-delà puisqu'il deviendra le "garde de l'âme" de son maître en venant le chercher sur cette "mer de jade bleu que Wang venait d'inventer", en continuant à le rassurer sur le sort de l'empereur laissé à sa solitude, et en lui passant à nouveau le gouvernail.

Par contre, l'empereur réagira inversement dans les mêmes circonstances, se crispera et s'aggripera à son AVOIR-POUVOIR absolu(23). Il avait pourtant joui de toutes les conditions extérieures favorables pour lui permettre ce type de "travail". Il en avait même l'exemple dit parfait devant les yeux, mais "il n'est pire aveugle que celui que ne veut point voir" et "l'œil dort jusqu'à ce que l'esprit l'éveille par une question" aurait pu lui dire l'autre grand sage chinois, Confucius.

Il échoue donc lamentablement et cruellement parce qu'il n'a pas supporté le contraste entre le monde artificiellement parfait dans lequel il a

22 Par de nombreux traits, Ling est comparable à Bouddha, jeune prince oriental riche qui, ayant découvert le monde extérieur avec ses trois plaies - Misère, Maladie, Mort-, accepte de tout abandonner pour suivre la "Route de Soi".

23 Beaucoup plus absolu que celui du Roi-Soleil(!) français du XVIIème. S., que devra fuir Descartes, et d'autres, pour aller se réfugier dans cette jeune république des Provinces-Unies, où à l'opposé, le Pouvoir, celui de l'argent, est beaucoup plus diffus.

été élevé jusqu'à ses seize ans (p. 19-20), une COSMOS-graphie, et le monde CHAO-tique naturel "qui n'est qu'un amas de taches confuses jetées sur le vide par un peintre insensé, sans cesse effacées par nos larmes"(24). Il sera réduit, par peur du hasard, du désordre, bref de la vie, à une fonction (il n'a pas de nom!), celle du POUVOIR impitoyable, IMPERSONNEL, c'est-à-dire dé-personnalisé, dé-sensibilisé, ayant perdu le sens premier, celui du SOI, et les autres sens, le raisonnable (être sensé) et les sensuels, à l'abri de toutes les odeurs, bruits, spectacles, caresses, émotions, plus eunuque que ses eunuques:

"... et chaque fleur contenue dans ses bosquets appartenait à une espèce rare apportée d'au-delà les océans. Mais aucune n'avait de parfum(25), de peur que la méditation du Dragon Céleste ne fût troublée par les bonnes odeurs. Par respect pour le silence où baignaient ses pensées, aucun oiseau n'avait été admis à l'intérieur de l'enceinte, ... frôler la manche de l'Empereur" (p. 17 et p.18). "... et il n'était permis à personne de passer devant mon seuil, de peur que l'ombre de cet homme ou de cette femme ne s'étendît jusqu'à moi". (p. 19-20) ...

Il n'aura pas compris que c'est le travail manuel (p. 18, 1.11, et ses mains étaient ridées comme celles d'un vieillard), le travail visuel (p. 22, l. 1-2, deux portes magiques qui t'ouvrent ton royaume) et le travail spirituel qui font que le monde est ou n'est pas chaotique, est ou n'est pas poétique (du grec "faire, créer"), tel que le peuple peut être parfois, laid, vulgaire, bête, méchant, mais qui sera parfois pour Wang un élément de la

24 Réplique presque shakespearienne, *Macbeth*, V-1 (ou faulknerienne, *The Scound and the Fury*), transposée sur le plan pictural: "it's a tale told by an idiot full of cry and fury...".

25 Autre symétrie pour lecteur compétent, car cette "espèce rare apportée d'au-delà les océans" pourrait bien venir du pays de la tulipe (fleur sans odeur), la Hollande.

nature, parmi d'autres, à étudier et à peindre, dans ses différences d'expressions: gratitude, peur, vénération...⁽²⁶⁾

Quant aux personnages secondaires du deuxième récit, ils sont très peu nombreux. Il y a ses compagnons de taverne, anciens élèves de Rembrandt comme lui, et sans doute aussi, comme lui, pour la majorité, des peintres en "bâtiment". Il y a les "servantes qui gloussaient", semblables sans doute aux courtisanes de Wang. Il y a son modèle, T. Gerrit/dochter (=la fille chevauchée). Il y a les sultans, ambassadeurs et pachas, tous des petits empereurs, et enfin il y a le vieux syndic, "homme doucement abîti par les routines d'une existence sans hasards, qui vivait seul, livré aux soins douillets d'une servante et ne connaissant rien aux choses de l'art", réduit à une fonction (il n'a pas de nom!) ou presque puisqu'il est aussi amateur de tulipes (fleurs inodores), comme ces peintres de tableaux du genre floral qui abondaient dans ce XVIIème siècle pour garnir les belles petites maisons des bourgeois, "bien consciencieux", réduisant dieu au peintre de paysages, ou de fleurs, ou de nature ... morte!

6. Temps pictural et espace littéraire

On voit donc comment Wang-Fo a réussi (fut sauvé), contrairement à C. B., à transcender les catégories traditionnelles dans sa "vie" et dans son œuvre, tout en s'appuyant sur elles: la psychologie classique, l'espace et le temps.

Et c'est particulièrement à travers leur œuvre qu'ils s'opposent, comme nous le proposions dès notre introduction.

La peinture de Berg est en effet trop limitée par une série de cadres étroits: de l'encadrement de bois, aux limites géographiques (quelques pays européens!), historiques (quelques siècles réalistes!), psychologiques et

²⁶ Cf. "Dieu a façonné notre main pour que notre âme ne reste pas muette", autre proverbe "oriental" (?).

philosophiques (quelque rationalisme!), et techniques ("L'analytisme"- la perspective, ...), tout comme, à la même époque, l'écriture "occidentale" analytique et utilitaire (de l'alphabet au langage mathématique), et donc aussi la lecture "occidentale" (silencieuse et individuelle) et donc encore une grande partie de la littérature.

La peinture de Wang, "spirituelle", déborde largement le tableau, simple morceau découpé dans la réalité infiniment plus vaste.

Concrètement, elle y parvient, d'une part, parce qu'elle n'a pas originellement d'encadrement re-dessinant et limitant le contour (la fonction du rouleau de soie n'est d'ailleurs pas de garnir un intérieur bourgeois, même si cela se fait aussi évidemment pour gagner son riz, Cf. p. 15 l.14), et d'autre part, et surtout, parce que, à l'intérieur du "sujet", elle supprime la ligne d'horizon, ou plus spécifiquement, dans le cas de Wang, elle l'invente (dernier mot du texte!) au fur et à mesure. Elle transforme ainsi l'espace pictural immobile en espace-temps mobile (la mer toujours recommencée!) et la psychologie "humaine, trop humaine", en psychologie surhumaine, c'est-à-dire mythique, celle des héros-éros, bref des créateurs de nouveau(x) monde(s) (la mer toujours recommencée!), qu'ils soient des héros légendaires, fondateurs de civilisations, ou des artistes-philosophes-écrivains, fondateurs de culture, à travers la longue et difficile chaîne de transmission du Savoir comme Sagesse du maître au disciple (l'amer⁽²⁷⁾ toujours recommencé!). Enfin, elle y parvient aussi, en emplissant toute la surface du support par les éléments d'un paysage, ici maritime (*cf.* la fin où la mer déborde le tabl-eau) et sur lequel on jette une vue plongeante (!).

²⁷ Amer: terme maritime, objet fixe et visible servant de repère sur une côte. L'amer de Wang est en effet toujours à redéfinir dans ce grand voyage psychologico-spatio-temporel. Mais ce pourrait être aussi l'inévitable amer-tume de l'expérience, positive chez Wang, mais bien négative chez l'empereur et chez Cornélius Berg.

Cette même vue plongeante, est celle du narrateur omniscient et il est certain que M. Y. écrivain, a cherché à filer la métaphore à travers le texte de "W-F": espace pictural et espace littéraire.

Ainsi un jeu, très moderne est établi entre le texte fini, qui est au départ pour le lecteur, un espace (encore une fois le rouleau de soie sur lequel Wang peint et écrit -c'est presque la même chose pour un oriental (Cf. note 16)- permet et amplifie cette métaphore espace-temps: le rouleau se déroule!), puis au fur et à mesure de la première lecture, il devient temps et enfin, complémentairement, par les lectures suivantes il redevient un espace, un texte, un "tissu" toujours plus dense et qui finit par se mettre en mouvement (densité légère qui danse) comme toute "œuvre ouverte" inscrite dans une histoire.

Ainsi la peinture en mouvement de Wang est comme la mise en abîme du mode de fonctionnement du texte de M. Y., et donc de son mode de lecture. Non pas une œuvre d'art comme produit fini mais bien comme production en train de se faire, *work in progress*, conception confirmée par l'intérêt que M. Y. portait à la philosophie d'un Héraclite ou d'un Spinoza: *natura naturans* et non pas *natura naturata* !

Ces récits (ré si), comme toute partition musicale, peuvent (doivent?) donc être lus non seulement linéairement (mélodiquement), mais aussi spatialement (harmoniquement).

Pourtant s'ils doivent être lus textuellement, c'est-à-dire matériellement, et même "matérialistement"⁽²⁸⁾, ils peuvent l'être aussi "spirituellement" (les notes sont aussi, et surtout, immatérielles) c'est-à-dire aux trois sens du terme: intellectuel (facultés analytiques et mnémoculturelles), humoristique (facultés de distanciation et/ou de plaisir), et religieux (facultés de participation et/ou de contestation: tout langage poétique à quelque chose de sacré, y compris dans un texte sacrilège!).

²⁸ Cf. les remarquables études de J. Ricardou.

Ils seront donc lus polysémiquement, et au-delà de toute réduction "psychologisante" et/ou trop "historisante". On voit donc enfin, combien et comment M. Y. écrivain, comme Wang mais à un autre niveau textuel évidemment, a réussi à transcender (à sauver), dans ses brefs récits ces mêmes catégories traditionnelles que sont la psychologie, le temps et l'espace, pour aller au-delà des apparences néo-classiques, d'une écriture linéaire, d'un style dit académique, de thèmes "antiques" et d'une philosophie occidentale, en construisant des récits mythico-poétiques de la peinture de Soi(e), du ça-voir, de la Co-naissance, de tout lecteur.

7. Temps et espace historiques

Mais tout artiste, fut-il genial, appartient à une Histoire, c'est-à-dire à un cadre historique qui l'a vu, et qui l'a fait naître, être et mourir: tout texte a un contexte!.

C'est pourquoi j'aimerais conclure, en esquissant le cadre biographique, géo-historique, (essentiellement belgo-francophone), et bibliographique, (tout à fait international), dans lequel ces textes ont été produits.

On aura remarqué combien le système de l'encadrement, ou plutôt de l'emboîtement, à l'image des boules chinoises (!) ou des poupées russes ou des tables gigognes, ... est présent dans cette petite étude. Cette métaphore dont nous avons cru devoir montrer l'importance, tant dans l'œuvre de Wang, que dans deux des *Nouvelles Orientales* de M. Y.-écrivain, implique donc que nous ayons voulu aussi encadrer ces mêmes deux récits dans l'œuvre intégrale, et celle-ci, plus globalement encore, dans un des mouvements littéraires contemporains.

Il n'est évidemment pas question de "nationaliser" son œuvre, car non seulement, elle ne l'a pas voulu, puisqu'elle s'est fait naturaliser française en 1955, mais en plus, ce serait contraire à sa philosophie (comme à la notre d'ailleurs, universitaire!). Néamoins, on ne peut pas ne pas voir que comme toute œuvre, elle a ses racines dans l'imaginaire de

son enfance, et dans sa langue, même si ceux-ci sont en fait dès le début "pluriels", puisque très jeune, elle voyagera beaucoup dans les petits et les grands livres du monde.

L'imaginaire de son enfance, c'est en grande partie, la grande plaine que borde la Mer du Nord, qui va du Brabant à la Frise, en passant par les villes-ports comme Bruges et Amsterdam. Plusieurs œuvres sont là pour l'attester: de sa trilogie "généalogique", *Le labyrinthe du monde* , à *l'Œuvre au Noir* , en passant par *Un homme obscur*.

Sa langue, c'est évidemment le français, mais c'est donc aussi une tradition littéraire et culturelle. Très jeune en effet, elle écrit des textes, dont entre autres des romans, mais qu'elle -même, rapidement, considérera justement comme trop "français", c'est-à-dire appartenant à une tradition trop limitée, "psychologisante", rationaliste, ethnocentriste, ... (Cf. à la même époque ceux de Gide, qui auront une profonde influence sur l'époque, et sur M. Y.), et dont elle ne retiendra que deux œuvres, et après les avoir retravaillées: 1929, *Alexis ou le Traité du vain combat* (1929), *Le coup de grâce* (1939).

Or à cette même époque, la Belgique, très jeune nation (comparée à la France ou à l'Espagne!) commence à être profondément en crise d'identité, et ce malgré les apparences festives d'unité qu'elle se donnera, du Centenaire en 1930 à l'Exposition Universelle en 1958. Cette crise, en fait, est autant économique que idéologique, c'est-à-dire aussi culturelle et linguistique.

En effet, la plupart des grands écrivains de Belgique francophone⁽²⁹⁾, de ces années-là, supportent de plus en plus difficilement

²⁹ Car il existe aussi une littérature néerlandophone de Belgique dont Hugo Claus est un des meilleurs représentants, plusieurs fois présenté comme candidat au Prix Nobel (Cf. sa dernière œuvre *Het Verdriet van Belgie*, traduit en français par *Le Chagrin des belges*. Grasset, Paris, 1986.

le biculturalisme quasi légendaire, qui avait fait la gloire des premiers écrivains "belges" de statut international, de la génération précédente, tels les Verhaeren, Maeterlinck, ... et qui contribua aussi à former l'idéologie nationaliste de la bourgeoisie francophone (et donc ni wallonne ni flamande!), et qui constitue ce que la nouvelle critique francophone de Belgique appelle la génération centripète, la première phase, par opposition à la deuxième phase, centrifuge, des années trente.

Cette deuxième phase de plus ou moins quarante ans, fut quasi "officialisée" en 1937 par le manifeste du groupe du Lundi⁽³⁰⁾. Celui-ci rejettait toute littérature régionale, et donc l'étiquette de littérature "belge", pour mieux embrasser la tradition française, c'est-à-dire à l'époque, parisienne, puisque Paris était encore au moins l'un des centres culturels et éditorial de la Francophonie (Belgique, Suisse romande, Québec, Afrique et autres colonies francophones) mais aussi européenne et même occidentale.

La plupart des grands écrivains francophones de Belgique de ces années 20-30 vont donc s'exiler et s'installer le plus souvent en France (à Paris), tels les Michaux, Simenon, ... et l'un des derniers Kalisky dans les années 70.

Comme ceux-là, M. Y. s'exilera, après avoir erré longtemps, d'abord avec son père, puis seule, au-delà de toutes frontières nationales (Belgique ou France), linguistique ("Paris") et "ethnique" (L'Occident).

³⁰ La plupart de ces écrivains qui resteront au pays, soit continueront la tradition "biculturelle" mais sans la reconnaissance internationale (M. Gevers, S. Lilar, ... et, mais de manière géniale et ambiguë, Ghelderode!), soit deviendront les académiques académiciens des nouvelles institutions officielles (Pas de nom!), soit encore, tels les F. Hellens, C. Plisnier, M. Thiry, ... produiront une littérature encore parfois trop psychologisante, sauf quelques textes extraordinaires, et qui ne sont pas sans juste renommée internationale, comme *Mélusine*, *Faux Passeports*, *Nouvelles du Grand Possible*, ...

C'est aussi à cette époque que M. Y. lira des textes et essais mythiques, qui auront une énorme influence sur son œuvre⁽³¹⁾. Les récits brefs des *Nouvelles Orientales* sont contemporains de ces lectures, et en sont le produit sans doute le plus évident, où peuvent se lire le plus explicitement l'errance, l'exil, et le cosmopolitisme ouvert jusqu'au "cosmisme" (un cosmopolitisme dépassant l'internationalisme occidental pour intégrer les cultures "orientales" ou tout simplement non-occidentales).

Il faudra attendre vingt ans avant qu'elle ne publie son premier long "roman", *Les mémoires d'Hadrien* en 1958, où même si, insérée cette fois dans un contexte historique précis, cette influence mythique est encore présente, que ce soit par l'aspect philosophique du livre (Hadrien a évidemment quelque chose d'un sage oriental, au moins à l'âge où il conte son histoire) ou peut-être plus encore par la distance temporelle, spatiale et culturelle qu'elle maintient avec ses racines réelles, linguistiques et imaginaires (langue latine de l'empire romain).

Mais déjà son deuxième long roman, dix ans plus tard, s'en rapproche considérablement, puisque Zénon, le héros de *L'Œuvre au Noir*, est né à Bruges (M. Y. à Bruxelles) dans une classe sociale qui parle français et d'autres langues savantes (M. Y. aussi, le Français, le Latin, le Grec, puis l'Anglais, ...) et écrit "hérétique" c'est-à-dire comme M. Y., libre-penseur.

Ce mouvement centripète de l'œuvre yourcenarienne s'accentuera encore dans ses romans "généalogiques", publiés en 1974 et 1977 et constituant une trilogie (avec le dernier tome posthume) intitulée *Le Labyrinthe du Monde*, comme si elle avait eu besoin de presque toute une vie pour accepter de revenir sur son "enfance" (c'est l'interprétation

³¹ Cf. BLOT, J., *Marguerite Yourcenar*. Paris, Seghers, 1980 (surtout le chapitre 5: le mythe et l'archétype.).

essentielle que le cinéaste belge André Delvaux, donne de *L'Œuvre au Noir* dans son adaptation cinématographique de 1988).

Cette troisième période, après la première psychologico-française de *Alexis* et du *Coup de Grâce*, et la deuxième cosmicohistorique des *Nouvelles Orientales* et des *Mémoires d'Hadrien* coïncident avec la troisième phase de la littérature francophone de Belgique, la phase dialectique. Celle-ci est une synthèse qui consiste à refuser (fuir) le Pays-Nation mais à accepter de réintégrer, littérairement au moins, le Pays-Région, c'est-à-dire un imaginaire fait de sons, odeurs, images, ... amitiés, et donc un imaginaire sensible et non pas idéal, tout en l'intégrant dans un cadre plus vaste que le cadre égotiste ou familial ou même régionaliste, jusqu'à un "non-cadre", une géo-histoire ouverte sur le cosmique⁽³²⁾.

P.S.: Ce texte date! Et ce, dans la mesure où il est le résultat d'un travail de lectures-écritures, à partir de l'œuvre de M. Y., de plusieurs mois, pendant une période que l'on pourrait qualifier d'"autodidacte", il y a quatre ans. Il en a les défauts, et peut-être une qualité. Les défauts sont essentiellement ceux dus au manque d'information, des "maîtres" et des livres présents dans le cadre universitaire. J'étais alors professeur dans un athénée de Bruxelles, c'est-à-dire presque assistant socio-psychologico-familial et je cherchais avec quelques collègues, à lutter contre le "chewing-gum" intellectuel et culturel que m'offrait ce cadre-là. Je n'en ai modifié que certains détails de style, sauf dans la conclusion (Points 6 et 7) où j'ai cru devoir être plus explicite puisque je m'adressais à un public non belgo-francophone. Sa seule qualité, s'il en a une, est peut-être le caractère non "ridiculum vitæ", trop souvent présent dans les textes littéraires universitaires (à mon humble avis, évidemment!) puisque je l'ai

³² Une œuvre qui, bien que, écrite loin des Institutions "belges" présente de nombreuses analogies avec les œuvres d'écrivains qui restèrent plus proches physiquement ou/et littérairement tels les romans "ethnologiques" de H. Juin (Cf. la triologie *Les Hameaux*), ou les égobiographies tordues de M. Moreau, ou les romans érotico-politiques de P. Mertens, chacun utilisant un style très différent.

composé uniquement pour le seul plaisir d'écrire et d'être, à l'époque, lu par quelques amis. Je remercie donc mes collègues du Département de Philologie Française de l'Université de Zaragoza, de l'avoir accepté dans leur revue.

**LES METEORES DE MICHEL TOURNIER:
UNE LONGUE ET AVENTUREUSE
MEDITATION SUR LA NOTION D'ESPACE**

Ana SOLER PEREZ

*Le voyage n'est que la projection dans
l'espace d'une épreuve initiatique dont le
temps est le mode.*

Pierre BRUNEL

Les météores nous révèle à travers l'expérience du héros, Paul, un éventail d'espaces conformant différents univers riches en symboles. Ces paysages successifs aux caractéristiques singulières représentent une projection de la situation personnelle et intime du héros. L'espace confiné et particulier de la cellule gémellaire commence à s'étirer peu à peu au long des escales des jumeaux, pour s'ouvrir finalement à une dimension cosmique et universelle. Cette transcendence de sa nature humaine que Paul atteint, aura lieu à travers un voyage initiatique qui aboutira après la traversée d'un passage difficile à une mutilation corporelle du novice. La chair est méprisée, le corps est résorbé au profit de la Nature végétale cosmique et atmosphérique.

A cette coordonnée spatiale s'agrège une composante temporelle unique, résultante de deux temporalités désynchronisées: le temps chronologique et le temps météorologique. Ce dernier apparaîtra à la fin

comme le seul temporisateur de la symphonie universelle dont Paul est le témoin d'exception.

LA CELLULE GEMELLAIRE.

La cellule gémellaire acquiert pour ses composants une valorisation antithétique. Pour Paul elle représente un espace positif, associé à la béatitude prénatale et au non-temps, donc par conséquent au *Nirvana*. Au contraire, elle suppose pour Jean un phénomène étouffant qui asphyxie sa propre personnalité. Cette dichotomie s'explique par l'attraction de chacun de ses membres vers un régime différent de l'image. Jean est un être de division qui utilisera Sophie pour rompre et séparer ces deux parties parfaitement identiques de l'œuf. Tout autour de lui se multiplient les personnes et lieux qui tendent à reproduire cette atmosphère saturée. Les Pierres-Sonantes constituent un monde à part face à l'extérieur, où Maria Barbara représente la femme-mère par excellence, à tel point qu'elle ne se trouve bien qu'enceinte ou allaitante. Sainte-Brigitte s'érite également en un vaste sein maternel, centre de recueillement d'enfants handicapés. Cette reduplication de l'intimité s'avère être un étau pour Jean, qui ne voit d'issue que dans l'atelier des cardesuses.

Leur travail consiste à séparer, effiler la laine, et grâce à cette dépuration obtenir un unique fil. Pour cela elles doivent introduire la main dans des mâchoires cardesuses. Douées d'une agressivité et d'un sadisme dentaire, elles revêtent le schème mordicant; elles sont prêtes à mordre et broyer la main de l'ouvrière. L'inattention a déjà causé de nombreux déchiquettements. De plus les plateaux sur lesquels elles travaillent sont hérisssés de clous crochus, qui s'avèrent être autant d'armes pointées sur elles. L'atelier est constamment soumis à une poussière noire et âcre, et les ouvrières doivent se protéger "de la morsure de cette pulvérulence" (p.269). L'hostilité et l'agressivité font place à l'enfer constitué par les matelas usés. L'ascension du tas composé par ceux-ci ne suppose pas une élévation spirituelle et morale, mais au contraire une chute dans des "encensoirs d'enfer" (p.271).

Aux relents de sueur, de sang, d'urine et de sperme exhalés de la matelasserie s'oppose "le duvet blanc, léger et pur de l'atelier de l'ourdissage" (p.269). Ici tout invite au repos, au calme, c'est le règne de l'intimité partagée. L'ourdissage suppose "la convergence en une seule nappe de plusieurs centaines de fils" (p.267). Pour Paul, soucieux de la conservation de l'union gémellaire, ce travail ne peut être plus gratifiant. Le lieu en effet, lui offre l'intimité d'un sein maternel:

(...) nous nous trouvions au sein maternel d'un écheveau géant, dans un manchon duveteux grand comme une église.⁽¹⁾

Cette antithèse caractérologique se vérifie également au sujet du concept de la **temporalité**. Jean est attiré par le temps météorologique, le temps non maîtrisé, qui angoisse au contraire son frère-pareil. Paul se range aux côtés du temps chronologique, régulier et apaisant. Pour lui la cellule gémellaire représente le **non-temps**, l'immobilité temporelle et donc la jeunesse éternelle. C'est là qu'il s'abreuve de l'énergie nécessaire pour survivre aux intempéries corrosives du monde sans-pareil.

Jean voit dans la passivité de l'espace gémellaire un avant-goût de la mort. C'est pourquoi les désordres atmosphériques représentent des incursions contre l'ordre immémorial de la cellule et le poussent à en sortir. Son frère, qui représente le type de sédentaire absolu, considère ces tourments météoro-logiques comme un danger contre l'équilibre de leur espace. Pour Paul, la cellule gémellaire par le jeu de Bep reflète un stade de plénitude parfaite, où il revit la posture foetale. Il abolit le temps objectif et se mure dans une carapace où l'atteinte de l'érosion externe n'a pas de prise.

Cette temporalité se rapproche par ses caractéristiques du temps mythique **ab origine**, proche de l'éternité; le temps

¹ TOURNIER, M., *Les météores*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1975, p.128.

sacré se présente sous l'aspect d'un temps circulaire, réversible et récupérable, sorte d'éternel présent mythique que l'on réintègre périodiquement par le truchement de rites.⁽²⁾

De même l'éolien, idiome de silences et non de paroles, connu exclusivement d'eux deux est pour Paul une approche du langage divin.

La parole humaine se situe à demi-chemin du mutisme des bêtes et du silence des Dieux (...) parce que nous étions deux à le partager ce mutisme originel possédait des chances d'épanouissement exceptionnelles, fabuleuses, divines.⁽³⁾

Cette parenté divine aurait une origine mythique selon Rendel:

On sait que les jumeaux, première manifestation du mystère du double, portent encore la marque de la divinité puisque selon le mythe, l'un des deux enfants doit la vie à l'amour de la mère pour un dieu, un esprit ou un génie.⁽⁴⁾

L'éloignement de la cellule gémellaire et plus particulièrement du jeu de Bep suppose pour Jean la libération de l'influence de Paul; en même temps "il change de ciel; il refuse le système des astres et de l'absolu de la cellule gémellaire pour s'engager dans la voie de la transgression et de l'excès barométrique"⁽⁵⁾. Sur ce point Jean et Paul convergent vers les deux personnages du *Tour du monde en quatre-vingt jours* de Jules Verne.

² ELIADE, M., *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p.61.

³ TOURNIER, M., *op.cit.*, p. 184.

⁴ RENDEL HARRIS, J., *The cult of heavenly twins*, Cambridge, University Press, 1906, cité par PERROT, J., *Mythe et littérature sous le signe des jumeaux*, Paris, P.U.F., 1976, p.75.

⁵ PURDY, A., "Les météores: une perspective météorologique" in *Littérature*, X, 40, 1980, p.40.

Jean s'identifie avec Passepartout, nomade invétéré; Paul serait Phileas Fogg, type du sédentaire casanier. De plus, ces deux personnages verniens contemplent eux aussi une inversion de régimes, quant à leur position face au passage du temps.

Passepartout est l'homme de la météorologie et s'oppose comme tel à son maître qui est l'homme de la chronologie.⁽⁶⁾

La météorologie est la science qui traite des météores, selon Jean⁽⁷⁾. Ceux-ci sont des phénomènes incontrôlables, qui règnent le désordre et la discorde dans l'atmosphère. Par contre, la chronologie, c'est le **chronos** maîtrisé, le changement neutralisé et l'éternel recommencement.

La récupération de la météorologie par la chronologie, c'est ça le grand thème de Jules Verne dans le *Tour du Monde en 80 jours* et celui des *Météores*. Paul est l'homme de la chronologie, il fait le tour du monde pour récupérer la météorologie qui lui échappait. (...) Dans *Les météores*, Paul fait le tour du monde à la suite de son frère pour que sa chronologie devienne météorologie, ce qui est le cas à la fin.⁽⁸⁾

⁶ TOURNIER, M., *Op. cit.*, p. 401.

⁷ Un météore à son avis "n'est pas comme on le croit communément une pierre tombée du ciel- ce qui s'appelle un météorite- mais tout phénomène ayant lieu dans l'atmosphère, grêle, brouillard, neige, aurore boréale, et dont la météorologie est la science" *Ibidem*, p.400.

⁸ POIRSON, "Une logique contre vents et marées: Entretien avec Michel Tournier" in *Nouvelle Critique*, 105, 1977, p. 50.

Les deux frères sont attirés par tous les objets directement en rapport avec la réalité cosmique: ainsi possédaient-ils, enfants une horloge coucou et un baromètre.

Or ce qui plaisait à Jean c'était le phénomène par lequel ses instruments, bien qu'ils fussent réglés exactement comme ceux de son frère, fonctionnaient toujours avant. Alors que Paul analysait ce fait singulier comme une différence de construction, pour Jean il s'agissait d'un "je-ne-sais-quoi" irrationnel, qui s'accommodait parfaitement à sa recherche de séparation. Par contre, Jean détestait les jumelles, qui par leur exactitude irréprochable le réconciliaient sur le même plan avec son jumeau.

La marée subjugue Jean-le-Cardeur. Ce phénomène n'est pas contemplé du point de vue du régime nocturne, comme une succession de contraires, en rapport avec le thème lunaire. Jean ne l'apprécie pas comme une mesure du temps et donc promesse explicite de l'éternel retour. Le rythme cyclique n'existe pas pour lui. En effet seule la marée basse l'attire, parce qu'elle représente la grève abandonnée, la chair vive assoiffée et son détachement dramatique de l'eau:

C'est l'exemple type du système astronomique d'une régularité mathématique intelligible jusqu'à l'os, et soudain tordu, disloqué, fracassé. (...) Je suis persuadé que c'était cette irrationalité -avec l'apparence de vie, de liberté, de personnalité qu'elle donne- qui séduisait Jean, pense Paul.⁽⁹⁾

Cette divergence de natures caractérologiques entre jumeaux semble être une constante présente déjà dans les mythes anciens. Paul Radin remarque à ce sujet:

⁹ TOURNIER, M., *op.cit.*, p.175.

Les Twins (jumeaux) sont exclusivement humains et ensemble, ils forment une unique personne. (...) Dans ces deux enfants nous observons les deux aspects de la Nature de l'homme. L'un d'eux (...) est condescendant, doux et sans initiative, l'autre (...) est dynamique et rebelle. Dans certaines des histoires des héros jumeaux ces caractéristiques se spécialisent au point que l'un des personnages représente la (...) réflexion et l'autre (...) l'homme d'action qui peut réaliser de grandes actions (...) Finalement, ils vivent dans un état de repos permanent et les deux côtés de la nature humaine recouvrent leur équilibre. (10)

VOYAGE INITIATIQUE

Le départ de Jean a sevré brusquement son frère-pareil qui initie alors une poursuite désespérée pour le rejoindre. Son but vise à ramener Jean et à réintégrer la jeunesse éternelle où ils vivaient tous les deux. Or il découvrira par la suite qu'il a dépassé amplement son objectif initial. Les villes que Paul traverse successivement présentent un ensemble d'éléments qui préparent peu à peu l'issue finale du jumeau. Dans le voyage initiatique de Paul à travers l'espace il existerait un mimétisme parfait entre l'expérience intime du personnage et la configuration géographique et symbolique des paysages qu'il découvre.

Venise est la ville-jumelle déparée de Constantinople. La situation intime et personnelle de Paul prend donc un caractère plus ample et s'exteriorise. La cité est l'amplification à un niveau cosmique de son drame humain. Le plan de Venise révèle l'idée d'une gémellité brisée:

¹⁰ RADIN, Paul, *Hero cycles of the Winnebago*, 1948, cité par HENDERSON, J., "Los mitos antiguos y el hombre moderno" in JUNG, C. G., *El hombre y sus símbolos*, Madrid, Aguilar, 1974, pp. 113-114.

Je venais de reconnaître deux mains emboîtées (...) séparées par le serpent bleu du Grand Canal. (...) La clé gémellaire de cette ville m'était apportée dès mon arrivée.⁽¹¹⁾

L'épisode des *Mémoires* de Casanova est encore une allusion à cette gémellité dépariée. Cette main gauche, froide, comme morte, que Casanova ne sent pas, s'avère être symboliquement l'anticipation de l'amputation de la partie gauche du corps de Paul. Cette hallucination manuelle est pour Paul un "phantasme gémellaire de ce sans-pareil invétéré." (p.437). Les deux mains séparées du séducteur reprennent la symbologie de sa ville natale en tant que deux moitiés identiques mais isolées d'un même être. De là que cette lecture fasse naître dans la mentalité gémellaire de Paul l'idée d'un frère-pareil de Casanova.

La visite de la station météorologique de Venise est un premier rapprochement de Paul des perturbations atmosphériques. Jean s'étant enfui sous l'influence de celles-ci, son jumeau prenant le rôle des astres se doit de contrôler leur mouvement imprévisible. Si la sphère astrale soumet à un "ordre serein et mathématique" (p.449) les injonctions troposphériques, la cellule gémellaire se doit de soumettre à son ordre intime ses membres. Paul abandonne sa nature microcosmique pour viser le macrocosme. Il aspire à participer "à l'olymp", à la "sphère astrale éternelle" acquérant "le pouvoir souverain des grands lumineux" (p.448). La quête de son frère-pareil est son premier objectif, mais non plus l'ultime. Derrière il existe une volonté supérieure et plus égocentriste:

Retrouver Jean. (...) Mais en formulant ce dessein, j'en vois un autre, incomparablement plus vaste et plus ambitieux (...) dominer la météorologie, devenir le maître de la pluie et du beau temps.⁽¹²⁾

¹¹ TOURNIER, M., *op. cit.*, p. 426.

¹² *Ibidem*, p. 449.

Or Venise, selon Colombo, sera détruite lorsqu'il y aura concordance entre les deux mouvements antithétiques. Si Venise est le symbole de la cellule gémellaire, ceci implique que lorsque Jean et Paul se seront rejoints, cette dernière disparaîtra. Ainsi le croisement des jumeaux au Canada constitue une amorce de la disparition définitive de Jean-Paul. En effet la cellule gémellaire en tant qu'union de deux êtres sera éliminée, pour être prise en charge par Paul:

Le frère-pareil disparu revit toujours de quelque façon dans le jumeau déparié vivant. Ce corps gauche qui remue, qui pousse des prolongements fabuleux c'est Jean.(13)

La quasi-synchronisation des orchestres crée une stéréophonie tendant à réduire la multiplicité à l'unité. Or le décalage persistant montre l'impossibilité de ce processus.

L'épisode où Paul entend sonner trois heures dans toutes les églises à dix kilomètres à la ronde, en parfaite harmonie temporelle, démontre qu'il a progressé. A la fin du roman, Paul, grâce à son don d'ubiquité, est capable de distinguer divers phénomènes temporellement coïncidants:

L'espace de quelques secondes, j'ai entrevu l'état d'hyperconnaissance auquel pourrait aboutir la terrible et douloureuse métamorphose où je suis engagé.(14)

A cet instant, Paul prend conscience de sa situation dans la sphère astrale. Ainsi en témoigne les adjectifs qualifiant l'événement: "privilégié, bénî, surhumain"(p.608).

La deuxième escale où Paul est amené est El-Kantara. Ce lieu présente un espace duel, sous un même nom. Il existe El-Kantara-île et

¹³ *Ibidem*, p. 618.

¹⁴ *Ibidem*, p. 609.

El-Kantara-continent, deux faces d'une unique ville. El-Kantara symbolise également la cellule gémellaire brisée par le passage d'un espace paradisiaque à l'enfer, et la mort de l'un de ses membres: Deborah. Ralph et son épouse sont les deux composants de cette cellule, que représente le jardin. En effet, il ont refusé une "union dialectique, temporelle et axée vers la reproduction" (p.486) qui caractérise la relation des hétérosexuels sans-pareils. Cette approche contrefaite de la condition gémellaire répond à la volonté de rejoindre un espace utopique, et de régresser à un statut proche de la perfection divine, par le retour au temps mythique. En effet par l'action de Jahvè *in illo tempore* qui créa Adam à son image (*Genèse* 1, 27), et fit de lui sa copie conforme, donc au sens propre son jumeau, la gémellité représente l'archétype de la première société humaine et s'érite comme modèle de perfection. Le fait qu'elle se soit convertie en phénomène anormal et réservé à certains résulte de la dégradation de la situation d'Adam et Eve, après l'exil du paradis. Donc les jumeaux continuent la lignée de la perfection divine, c'est pourquoi s'ils appartiennent à un monde différent, ce dernier s'approche davantage de la sphère céleste et divine que de l'espace infernal réservé aux créatures monstrueuses.

La mort de Deborah est interprétée comme une intégration au cosmos par son mari. Elle est morte à la vie humaine et s'est métamorphosée en jardin pour participer aux éléments:

Ses pieds sont devenus des racines, ses cheveux des feuilles,
son corps un tronc.⁽¹⁵⁾

La mort de Deborah et sa renaissance symbolique sont parallèles à celles de Paul à la fin. Après sa mort symbolique il renaît sous la forme arborescente:

15 *Ibidem*, p. 479.

Mon infirmité me métamorphose en arbre. Je possède désormais branches dans le ciel et racines dans la terre.⁽¹⁶⁾

Paul participe ainsi au sacré, et abandonne son existence profane. Il est union de la terre et du ciel, et garde ainsi une relation intime avec les deux Éléments de la hiérogamie. Le jumeau entre dans une sphère supérieure, où convergent l'immortalité, la sapience (il devine les changements atmosphériques) et l'ubiquité.

Ceci corrobore la théorie de Mircea Eliade, pour qui "(...) l'arbre est arrivé à exprimer tout ce que l'homme religieux considère réel et sacré par excellence, tout ce qu'il sait que les dieux possèdent par leur propre nature et qui n'est que rarement accessible aux individus privilégiés, héros et demi-dieux."⁽¹⁷⁾

La terre islandaise représente la troisième escale prolongée de Paul. C'est là qu'apparaît pour la première fois un terme clé dans la recherche de son frère-pareil, l'ubiquité:

Que la gémellité déparée entraîne cette fausse ubiquité qu'est le voyage autour du monde, je ne le sais que trop (...) En vérité, je suis soutenu par un espoir invérifiable, mais je m'effondrerais s'il venait à être déçu. Cet espoir c'est que la fausse ubiquité à laquelle me condamne la fuite de Jean aboutira (...) à quelque chose d'inouï, d'inconcevable, mais qu'il faudrait appeler une ubiquité vraie.⁽¹⁸⁾

Les bourbiers de Namaskard, vastes orifices crachant "des coulées de morve, de pus chaud" (p.507) symbolisent la matière chaotique et préformelle, d'avant la création cosmogonique:

¹⁶ *Ibidem*, p.615.

¹⁷ ELIADE, Mircea, *op. cit.*, p. 127.

¹⁸ TOURNIER, M., *op.cit.*, p. 512.

C'est la colère de l'enfer souterrain contre la surface, contre le ciel. Le monde souterrain exhale sa haine en vomissant à la face du ciel ses injures les plus basses, les plus scatologiques.⁽¹⁹⁾

Ces vastes plaies de paysage islandais symbolisent et anticipent celles du corps mutilé de Paul. Ces moignons constituent un vaste chaos, qu'il se doit d'organiser.

(...) dans cette terre rouge (...) crevée de flaques de pus (...) sur ce terrain lépreux, labouré, épluché, il m'appartient de modeler une minuscule réplique du ciel et de la terre (...)⁽²⁰⁾.

D'autre part, les zones amputées du jumeau lui permettent une communication avec le macrocosme. Son corps s'ouvre vers l'extérieur et participe à son organisation supérieure. Paul a transcendé sa nature humaine, il a souffert une "cosmisation". Des deux plaies sortent deux espèces de tentacules qui matérialisent le lien avec la sphère divine et qu'il n'hésite pas à désigner comme des "prolongements fabuleux" (p.618) . Paul a abandonné sa condition de profane pour participer au sacré. Son corps est désormais un cosmos miniaturisé. Ses élans internes se confondent avec ceux du temps météorologique:

Puis la grande colère de l'orage a grondé dans ma poitrine et mes larmes ont commencé à rouler sur les vitres de la véranda. (...) Ma colère embrasait le ciel et y projetait des images accablantes le temps d'un éclair.⁽²¹⁾

19 *Ibidem*, p. 508.

20 *Ibidem*, p. 608.

21 *Ibidem*, p. 621-622.

Les jardins miniatures de Tokyo reprennent cette idée de participation à l'absolu, à partir de la miniaturisation. Ainsi ces frondaisons supposent l'accès à une puissance magique croissante, et à une jeunesse éternelle, selon la vieille légende du génie de Hamamatsu. Le précepte du génie est important par son rapport immédiat avec le cas de Paul.

La possession du monde commence par la concentration du sujet.⁽²²⁾

Pour Eliade, "en Extrême-Orient les jardins miniatures ont leur antécédent dans les bassins dont l'eau parfumée représentait la Mer et le couvercle surélevé de la Montagne. La structure cosmique de ces objets est évidente. L'élément mystique était également présent, car la Montagne au milieu de la Mer symbolisait les Iles des Bienheureux, sorte de Paradis où vivaient les immortels taoïstes. Il s'agit d'un monde en petit que l'on installait chez soi, pour participer à ses forces mystiques concentrées, pour rétablir par la méditation, l'harmonie avec le monde."⁽²³⁾ L'accès à la puissance cosmique de Paul a eu lieu après ces mutilations, équivalentes à une concentration, à un repliement du jumeau sur lui-même. Par un processus d'inversion, le repliement physique de Paul l'amène à un déploiement de son âme aux confins du Monde. Phénomène similaire au jardin japonais qui plus il est petit, plus vaste est la partie du monde qu'il embrasse:

La bulle de plus en plus vaste que je gonfle autour de moi, (...) les images surréelles que me livre JUMO, ces données se fondent entre elles pour faire de mon lit le centre d'une sphère sensible au diamètre croissant de jour en jour.⁽²⁴⁾

²² *Ibidem*, p. 537.

²³ ELIADÉ, M., *op.cit.*, p. 130.

²⁴ TOURNIER, M., *op. cit.*, p. 619.

Cette situation privilégiée au centre d'une sphère corrobore cet accès de Paul à l'espace sacré. Ce déploiement du Moi dans l'univers représente le concept de la plénitude expansive, attestée par Poulet dans l'oeuvre de Rousseau⁽²⁵⁾. En effet, pour ce dernier, la sensation est le moyen universel grâce auquel l'être se répand dans l'espace. Dans la plénitude du monde extérieur se retrouve donc la plénitude de l'être intime. Le bonheur pour Rousseau est matérialisé par l'expansion du sentiment de l'existence à partir du foyer central du Moi vers l'univers environnant. Paul, selon la pensée rousseauienne (et également tourniéenne), a atteint la félicité.

Les choses pour l'auteur de l'*Emile* s'animent à partir du regard, comme si celui-ci avait le pouvoir magique de la lumière. Nous trouvons l'exemple de ce phénomène dans l'expérience nocturne de Paul, qui voit à travers l'obscurité du jardin un essaim de papillons de nuit butiner des fleurs. Ainsi le monde est comblé, il n'existe plus de vide. La sphère extérieure de l'univers devient la sphère intérieure de l'âme.

Le Canada se dessine comme l'inversion de l'espace japonais. Paradoxalement c'est au sein de cette vaste plaine désertique que Paul entrevoit Jean. L'île de Vancouver est un espace canadien auquel Tournier confère une autonomie qui se reflète par sa description dans un chapitre indépendant. Cet épisode va revêtir une importance symbolique appréciée non pas dans son paysage mais à travers les paroles d'Urs. C'est ici que se trouve corroborée l'étroite relation entre le déplacement spatial de Paul et sa métamorphose spirituelle et physique:

Ma vie a changé le jour où j'ai compris que la situation d'un être ou d'un objet dans l'espace n'était pas indifférente, mais mettait au contraire en cause sa nature même. Bref, qu'il n'y

25 POULET, G., *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961, p. 105.

avait pas de translation sans altération. C'est la négation de la géométrie, de la physique, de la mécanique(...).⁽²⁶⁾

Pour Urs, le voyage s'analyse comme une expérience où le mode d'être du voyageur se fait perméable aux éléments externes, il existe une osmose de telle sorte que l'être peut s'intégrer à part entière avec la Nature. Ainsi le corps du jeune homme incorporé avec tant d'ajustement dans une dépression du tronc devient invisible. Cette intégration parfaite anticipe l'image finale de Paul métamorphosé en phénomène arborescent. Les paroles de Urs ne peuvent être plus éloquentes:

(...)il y a de ces créatures sylvestres dont les cheveux sont des ramures et les doigts de pied racines. C'est une variété de la Belle au bois dormant, le Beau au bois dormant. Voilà bien Vancouver! ⁽²⁷⁾

L'espace canadien par sa physionomie caractéristique, complète donc l'important éventail de terrains traversés. De Venise, ville aquatique, à El-Kantara, région désertique; de l'Islande, terre sauvage et inculte, à Tokyo, ville féconde et jardinée, nous passons au Canada, qui souffre à l'inverse du Japon d'un vide spatial. Tournier nous démontre, à travers ce réseau fondé par l'antithèse de paysages, que Paul ne pourra retenir son frère Jean dans aucun espace terrien. Le jumeau comprend ici que son histoire "n'aura été qu'une longue et aventureuse méditation sur la notion d'espace".⁽²⁸⁾

Berlin est la dernière ville-étape du voyage initiatique de Paul et c'est tout un symbole. Nous sommes le 13 Août 1961, jour historique de l'établissement du mur qui sépare la ville en deux, tel le grand Canal à Venise. A une échelle supérieure, cette division symbolise la cellule

²⁶ TOURNIER, M., *op. cit.*, p. 549.

²⁷ *Ibidem*, p. 531.

²⁸ *Ibidem*, p. 574.

gémellaire Jean-et-Paul séparée. Paul et Jean se trouvent chacun d'un côté. Là a lieu le sacrifice de Paul. La traversée du mur revêt la symbologie d'un *regressus ad uterum* dramatique. Ce boyau de cent cinquante mètres, présentant des crics de voiture à sa fin, représente une *vagina dentata*:

(...) lorsque la mâchoire molle et ruisselante se referme lentement sur son corps crucifié, il sent ces pièces dures le broyer comme des dents d'acier.⁽²⁹⁾

Cette régression dangereuse *ad uterum* est caractérisée par le fait que ce héros l'entreprend dans sa condition d'adulte, et ne retourne pas à l'état embryonnaire. La mort initiatique est indispensable "au commencement" de la vie spirituelle. Elle prépare à un mode d'être supérieur. Elle est symbolisée ici par les ténèbres et par la matrice tellurique. Selon Mario Tomé, "el tema del descenso y de las tinieblas se presenta a Paul bajo dos aspectos aparentemente anecdóticos. La casa de Fran Kraus, cuyas ventanas han sido tapiadas se sumerge frecuentemente en la oscuridad provocada por los cortes de luz (p. 592-593). Paul asiste en la cripta de la Iglesia de la Redención a un oficio religioso, y la etimología de la palabra se ofrece a su consideración: crypte signifie cave, souterrain, catacombes (p. 594)." ⁽³⁰⁾ Ces images expriment plutôt, selon Mircea Eliade, la régression à un état pré-formel, à une modalité latente que l'anéantissement total.⁽³¹⁾

En franchissant ces obstacles avec succès, il a conquis une sorte d'immortalité du corps. Cette *vagina dentata* est assimilée aux enfers, et par conséquent elle symbolise l'autre Monde qui est à l'origine le monde-après-la-Mort, mais qui symbolise en réalité dans ce cas un état

²⁹ *Ibidem*, p. 603.

³⁰ TOME, Mario, *Hermenéutica simbólica en la obra de Michel Tournier*, León, Universidad de León, 1986, p. 218.

³¹ ELIADE,M. *Initiations, rites et sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, 1959, p.18.

transcendental, un mode d'être inaccessible à l'homme charnel et réservé aux "esprits". En effet, à partir de cet instant, Paul abandonne sa "corpoescence" pour devenir souffle, vent. Il s'agit d'une mort initiatique du héros qui meurt à la vie profane pour ouvrir un recommencement. La mort a cessé d'être un arrêt de l'existence pour devenir un rite de passage à un mode d'être différent. Paul a aboli le temps objectif; il réintègre la page blanche de l'existence alors que rien n'a été souillé:

Je suis un moi absolu, intemporel et sans situation.⁽³²⁾

L'ESPACE CONQUIS

Le symbolisme de la végétation et surtout de la fleur appelle le symbolisme paradisiaque du jardin dans l'inconscient de Paul. Sa volonté de feuilleter l'herbier du grand-père maternel, et de scruter et répertorier toutes les espèces végétales alentour transpose la nostalgie du paradis perdu.

(...) l'art des jardins et la culture d'un jardin, selon H. Corbin, prennent ainsi le sens d'une liturgie et d'une réalisation mentale: les fleurs y jouent le rôle de la *materia prima* pour la méditation alchimique. Il s'agit de recommencer mentalement le Paradis, de se mettre dans la société des êtres célestes; la contemplation des fleurs (...) provoque des réactions psychiques, lesquelles transmuent les formes contemplées en énergie (...) et ces énergies psychiques se résolvent finalement en états de conscience, en états de vision mentale où transparaissent les Figures Célestes.⁽³³⁾

³² TOURNIER, M., *op. cit.*, p. 605.

³³ CORBIN, H., *Terre céleste et corps de résurrection*, cité par GUHL, M.C., "Le paradis et la configuration mythique et archétypale du refuge" in *Refuge II, Circé*, *op.cit.*, pp. 27-28.

De plus la vie végétale qui est en lui lui procure la tranquillité du rythme lent, son grand rythme tranquille⁽³⁴⁾. Paul a accédé à un pouvoir sacré, il a rejoint la sphère des Dieux *in illo tempore*. Il pose sur Méline, "l'œil de Dieu", et dirige sa jumelle vers les éléments bruts, car "l'éminence divine perdait de sa pureté au contact des hommes."⁽³⁵⁾ Cet accès au pouvoir de la Divinité se matérialise à travers l'image de l'arbre:

Mon infirmité me métamorphose en arbre. Je possède désormais branches dans le ciel et racines dans la terre.⁽³⁶⁾

Dans cette image, se rejoignent deux types de symbolisme. Tout d'abord, l'image de l'arbre rappelle le résumé cosmique, le cosmos verticalisé ou l'*Axis Mundi*, et d'autre part elle est inductrice d'un certain messianisme et représenterait l'incarnation d'une Divinité quelconque.⁽³⁷⁾ Avant de traverser le mur, Paul sait qu'il ne retrouvera pas Jean, tel qu'il était. Il a conscience que, derrière ces étapes, se cachent des éléments qui l'engageront dans une épreuve originale et solitaire. La gémellité déparée de Paul l'a conduit à une *coincidentia* de son *tempo* humain avec le rythme du temps météorologique.

(...) un nuage se forme dans le ciel, comme une image dans mon cerveau, le vent souffle comme je respire, un arc-en-ciel enjambe deux horizons le temps qu'il faut à mon cœur pour se réconcilier avec la vie. (...) J'entends l'herbe brouter

³⁴ BACHELARD, G. *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris, Jose Corti, 1943, p. 254.

³⁵ TOURNIER, M., *op.cit.*, p. 614.

³⁶ *Ibidem*, p. 615.

³⁷ Consulter à ce sujet DURAND, G.: *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. Paris, Bordas, 1969, p. 393-396 et ELIADE, M. *Initiations, rites et sociétés secrètes*, *op.cit.*, p. 141-186.

l'humus pourriant des bas-fonds, et le trot menu des étoiles parcourant d'est en ouest la voûte céleste.⁽³⁸⁾

Paul est devenu un témoin vivant des météores. Sa quête du frère-pareil a débouché vers une ouverture, une extension vers le monde. Son âme s'est déployée, elle englobe tout l'univers. Ce déploiement de l'âme était déjà latent dans la cellule Jean-Paul et il n'a fait que s'amplifier hors-limite:

(...) par la seule vertu de notre bipolarité, nous vivions dans un espace tendu entre nous, tissé d'émotions, brodé d'images, chaud et coloré comme un tapis d'Orient. Une âme déployée, oui, telle était l'âme de Jean-Paul- et non recroquevillée comme l'âme des sans-pareil.⁽³⁹⁾

L'amputation de Paul va à l'encontre de la chair; la sublimation prime l'expansion et la vaporisation du moi:

L'âme déployée se dénoue dans le vent (de l'esprit) grâce à une déchirure, à une rupture de sa clôture charnelle (...) c'est l'envers de la castration symbolique.⁽⁴⁰⁾

"Le ciel est mon cerveau", dit Paul⁽⁴¹⁾. Son corps est le régulateur des phénomènes atmosphériques, intimement liés avec les mouvements astrologiques et la position de la terre. Il possède la dimension qui manque au physicien, qui prétend réduire à des modèles mécaniques la vie du ciel: "La fin des *Météores* montre le travestissement météorologique d'un être qui se cosmimétise, qui devient gigantesque. Un corps-météo(...). Cette

³⁸ TOURNIER, M., *op. cit.*, p. 623.

³⁹ *Ibidem*, p. 422.

⁴⁰ CHABOT, J., "Un frère jumeau du monde: Tournier" in *Etudes*, 345, 1976, p.63-64.

⁴¹ TOURNIER, M., *op.cit.*, p. 624

extensibilité du corps constitue ce que Tournier appelle l'homme-jardin: terre et cosmos." (42)

La fuite de Jean obligeait Paul à être partout à la fois, mais ce n'était qu'un avant-pas vers l'ubiquité qui l'attendait après les mutilations rituelles de Berlin. Cette ubiquité est présagée bien avant la fin, par une amorce qui apparaît avant le départ de Jean:

Chaque homme a une capacité plus ou moins grande de dilation de son espace personnel. Cette capacité est limitée. (...) Je n'affirme rien, mais je ne serais pas surpris si la cellule gémellaire -échappant à cette règle- se révélait , comme le gaz, indéfiniment dilatable.(43)

CONCLUSION

La cellule gémellaire, union dialectique de contraires associe en son sein deux êtres diamétralement antithétiques quant à leur conception et à leur acceptation de cet espace. Ce phénomène apparaît justifié par la différence de régimes où s'intègrent les jumeaux. Cette dichotomie se reflète également au niveau de la temporalité. Jean étant attiré par le temps météorologique, avec tous ses désordres, ses imprévus; Paul défendant le temps chronologique, mesuré et parfaitemenr maîtrisé. La poursuite de Jean adopte ainsi une composante initiatique. Ce voyage de Paul à travers l'espace marque les différentes étapes animistes et physiques par lesquelles il va passer.

Venise, symbole de la gémellité brisée offre à Paul un premier contact avec les phénomènes atmosphériques. Cela suppose une amorce de sa postérieure "cosmisation" en tant qu'ouverture et projection vers le

⁴² CLAVEL, A., "Un nouveau cynique: Tournier le jardinier" in *Critique*, 33, 1977, p. 615.

⁴³ TOURNIER, M.: *Les météores*, op.cit., p. 390.

monde extérieur, puisque ses mouvements particuliers et intimes deviennent l'écho des manifestations atmosphériques. Il a transcendé ainsi sa nature humaine pour accéder au sacré. Ses tentacules symbolisent l'accès à la supériorité divine, associée traditionnellement à la sphère céleste. Cette condition privilégiée se réaffirme dans les symboles arborescents associés au héros et connotant une personnalité surhumaine.

L'accès de Paul à un nouveau mode d'être s'effectue à travers un rite de passage. Les sacrifices corporels dont il est victime supposent une concentration du sujet, un repliement de Paul sur lui-même. À travers cette miniaturisation Paul participe à l'absolu, de là que par inversion ce phénomène constitue un déploiement de la cellule gémellaire déparié à l'univers entier. Paul, grâce à son don d'ubiquité, a désormais conquis l'espace. Aussi si la **cryptophasie** représente le langage réservé à la cellule gémellaire, la gémellité déparié de Paul a trouvé un langage qui a comme interlocuteur, le monde lui-même:

Doué d'ubiquité, le cryptophone déparié entend la voix des choses, comme la voix de ses propres humeurs (...)⁽⁴⁴⁾

Ceci est conséquence du sacrifice qui "opère un gigantesque transfert: la vie concentrée dans une personne [-Paul-] déborde cette personne et se manifeste à l'échelle cosmique ou collective."⁽⁴⁵⁾

La parole gémellaire destinée à un seul, par la force du dépariage s'adresse désormais au sable, au vent et à l'étoile. Ce qu'il y avait de plus intime devient universel. Ainsi à la fin de son voyage initiatique, Paul a transcendé ses limites corporelles pour atteindre l'état parfait: la **sublimation**, terme pris dans sa double acception physique et morale. Ce rite de passage a nécessité la mutilation du corps du jumeau, sacrifice de l'enveloppe au profit de l'ubiquité de l'âme.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 623.

⁴⁵ ELIADE, M.: *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, p. 226.

EL CONCEPTO DE "MARCA" COMO FACTOR DE OPOSICION: HISTORIA DE UN DESCUBRIMIENTO

María del Carmen JORGE CHAPARRO

A mis padres

El objetivo del presente trabajo es sentar las bases acerca del origen del concepto de "marca" y de las circunstancias que han hecho posible su consolidación dentro de la teoría gramatical: historia del descubrimiento de dicho concepto, criterios que deben aplicarse cuando se trata de definir la "marca", extensión de la aplicación del concepto de "marca" del campo de la fonología a otros campos lingüísticos o extralingüísticos.

El concepto de "marca" tiene su origen en los trabajos lingüísticos de la Escuela de Praga. El descubrimiento y la aplicación de dicho concepto, en primer lugar al campo de la fonología y posteriormente a los de la morfología, sintaxis y léxico, se deben a las investigaciones llevadas a cabo por Trubetzkoy y Jakobson.

Cronológicamente, la aportación de Roman Jakobson al *Premier Congrès International de Linguistes*, celebrado durante los días 10 al 14 de abril de 1928 en La Haya, es el primer documento que merece la pena ser estudiado en detalle puesto que supone el punto de partida de una serie de reflexiones que conducirán al descubrimiento del concepto de "marca".

Es Nicolás S. Trubetzkoy el que habla por primera vez de "marca" en una carta dirigida a Jakobson y fechada el 31 de julio de 1930. Afirma que "de los dos términos de una oposición fonológica binaria uno está provisto de una cierta "marca" y el otro desprovisto de ella" y propone introducir este concepto en las descripciones fonológicas.⁽¹⁾

Inmediatamente, Jakobson hace suyo este descubrimiento y, en un artículo publicado en 1932 en *Mélanges Mathesius*, describe el sistema del verbo ruso en los términos de la oposición descubierta por Trubetzkoy. Jakobson aplica el concepto de "marca" a la morfología y al léxico e incluso, fuera del campo de la lingüística, a los fenómenos culturales.⁽²⁾

Pero Jakobson no desarrolló nunca sus ideas a este respecto y es Trubetzkoy el que hace uso del concepto de "marca" fuera del campo lingüístico.

En sus *Principes de phonologie*⁽³⁾ Trubetzkoy desarrolla la idea del concepto de "marca". Clasifica las oposiciones distintivas siguiendo diversos criterios: según la relación que existe entre los términos de una oposición, ésta puede ser *privative*, *graduelle* o *équipollente*.

Define las oposiciones privativas como aquellas en las que uno de los términos de la oposición se caracteriza por la existencia de una "marca" y el otro por la ausencia de dicha "marca". Esto ocurre, por ejemplo, en las oposiciones *sonore-sourd*, *nasalisé-non nasalisé*, *arrondi-non arrondi*.

¹ VIEL, Michel, *La notion de "marque" chez Trubetzkoy et Jakobson*. París, Didier, 1984, p. 85.

² *Ibid.*, pp. 450 y ss.

³ TRUBETZKOY, N. S., *Principes de phonologie*. París, Klincksieck. Reimpresión de la edición de 1949, p. 77.

El término de la oposición caracterizado por la presencia de la "marca" se llama "término marcado" y el caracterizado por la ausencia de dicha "marca", "término no marcado".

Martinet, como otros muchos lingüistas estructuralistas, aplica el concepto de "marca" a sus descripciones lingüísticas. Martinet estuvo en contacto muy directo con el pensamiento de Trubetzkoy, como lo demuestran las ocho cartas intercambiadas entre ambos de 1933 a 1938 en las que ponen en común sus puntos de vista acerca del sistema fonológico francés y de la aplicación del concepto de "marca" a dicho sistema.⁽⁴⁾

En los *Eléments de linguistique générale* de Martinet encontramos por primera vez la aplicación del concepto de "marca" al sistema fonológico francés. En su clasificación de los fonemas franceses, Martinet distingue entre una serie sorda, una serie sonora y una serie nasal [...]. Dos series como /pftssk/ y /bvdzzg/ forman lo que se llama una correlación. El rasgo pertinente que distingue las dos series se llama "marca": en este caso la "marca" es la sonoridad.⁽⁵⁾

En la recopilación de artículos realizada por el propio Martinet bajo el título de *La Linguistique*, Soc-Kiou Tcheu formula las observaciones siguientes:

- La "marca" proporciona, por su presencia o su ausencia, dos rasgos pertinentes, pero en sí misma sólo es un carácter fónico particular.
- La oposición constituida por la "marca" no es una oposición simple sino la de los fonemas marcado y no marcado, es decir, la

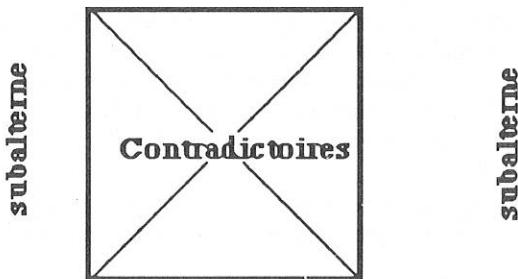
⁴ HAGEGE, Claude, "Extraits de la correspondance de N. S. Trubetzkoy", en *La Linguistique*, 1967, vol. 1, pp. 109-136.

⁵ MARTINET, André, *Éléments de linguistique générale*. París, Armand Colin, 1963, p. 67.

de dos fonemas jerarquizados, de los cuales el fonema marcado es el que posee todos los rasgos pertinentes del otro más otro rasgo que es la "marca".⁽⁶⁾

Una vez esbozado el esquema de la trayectoria del concepto de "marca" se plantea la cuestión de averiguar cuál es la fuente en la que Trubetzkoy se inspiró para el descubrimiento de dicho concepto. Es muy probable que en el momento en que elabora su clasificación tenga en mente los cuatro tipos de relaciones de la lógica clásica: *contrariété*, *contradiction*, *subalternation* y *subcontrariété*.

A= tout S est P contr. E= nul S n'est P



I = un S est P subcontr. O= un S n'est pas P

Veamos cómo se definen *contraire* y *contradiction* según la lógica clásica.

"Contraire [...] se dit [...] de deux concepts qui font partie d'un même genre et qui diffèrent le plus entre eux [...]; ou

⁶ SOC-KIOU TCHEU, "Marque", en *La Linguistique de André Martinet*. París, Denoël, 1969, p. 240.

qui présentant un caractère spécifique susceptible de degrés, en possèdent respectivement le maximum et le minimum; ou qui correspondent à deux mouvements en sens opposés; enfin de deux concepts qualitativement différents, dont l'opposition est intuitivement sentie comme telle (**chaud, froid; sucré, salé, etc.**).

Contradiction [...]: relation qui existe entre l'affirmation et la négation d'un même élément de connaissance; en particulier [...] entre deux termes, dont l'un est la négation de l'autre, comme A et non-A".⁽⁷⁾

Para Viel⁽⁸⁾, éste sería el punto de partida de Trubetzkoy para el descubrimiento del concepto de "marca". Para afirmar ésto se basa en las explícitas referencias que hace Jakobson a dichos conceptos lógicos, lo que le permite suponer que hubo conversaciones y discusiones a este respecto entre los dos lingüistas.

La primera alusión de Jakobson a estos conceptos lógicos data de 1938 y aparece en un artículo titulado "Observations sur le classement phonologique des consonnes", presentado como comunicación, en primer lugar en el Círculo lingüístico de Praga y después en el *3ème Congrès International des Sciences Phonétiques*, también en 1938 y reproducido en los *Essais de linguistique générale*: "La logique distingue deux espèces d'oppositions. Le premier type, opposition des termes contradictoires, est une relation entre la présence et l'absence d'un même élément. Exemple: voyelles longues s'opposant aux voyelles sans longueur. Le second type, opposition des termes contraires est une relation entre deux éléments qui

⁷ VIEL, Michel, *op. cit.*, p. 283.

⁸ *Ibid.*, pp. 282-283.

"font partie d'un même genre" ... (cf. definición lógica de **contraire**). Exemple: voyelles aiguës, s'opposant aux voyelles graves"⁽⁹⁾.

Según Jakobson es justamente en la oposición de "quelque chose avec rien", es decir, en la oposición contradictoria según la terminología de la lógica formal, en la que está basada la configuración del sistema gramatical.

Una segunda cuestión se plantea: la elección de los criterios que deben aplicarse cuando se trata de definir el concepto de "marca". Si la "marca" va a establecer una jerarquía entre dos fonemas, es necesario que un criterio objetivo permita seleccionar, entre los diversos rasgos fónicos, el que la constituye.

Trubetzkoy y Martinet están de acuerdo en considerar que uno de los criterios que se deben aplicar es la realización del archifonema en las neutralizaciones cuando la realización no ha sido impuesta por los fonemas vecinos. En una oposición el término que puede aparecer en la posición de neutralización es, desde el punto de vista del sistema fonológico en cuestión, no marcado, mientras que el término opuesto es marcado. Por supuesto, ésto sólo puede ocurrir si la oposición neutralizable es privativa, que es por otra parte el tipo de oposición más frecuente.⁽¹⁰⁾

La realización fónica del producto de una neutralización proporciona un criterio decisivo para distinguir los términos marcado y no marcado de una oposición. En ruso, la oposición apical sonora-apical sorda /d/-/t/ se neutraliza en [t] al final de palabra. Es decir, donde la distinción no existe, donde no es el contexto el que impone la presencia o la ausencia de la

⁹ JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*. París, Minuit, 1973, tomo. 2, pp. 123 y ss.

¹⁰ TRUBETZKOY, N. S., *op. cit.*, p. 84 y MARTINET, André, *La Linguistique*, p. 242.

voix, los locutores economizan la vibración de la glotis, lo que hace que dicha vibración se convierta en el rasgo distintivo, en la "marca"(11). Se entiende como *voix* el rasgo de la sonoridad y así, se establece la distinción entre *voisé* y *non voisé* como equivalente a *sonore* y *sourd*.

Un segundo criterio habría que buscarlo, según Martinet, en el complejo frecuencia-información-costo. De manera general, cuanto más frecuente es una unidad, menos información aporta y el aumento de frecuencia-o la disminución de la información-tiende a su vez a reducir el costo. Existe una relación inversa entre el costo y la información por una parte, y la frecuencia por otra, de manera que un fonema que consume más energía sería, en principio, menos frecuente que un fonema que consume menos. En el caso de dos fonemas correlativos que aparecen con frecuencia distinta, sería normal considerar el menos frecuente de los dos como el que necesita más energía, considerarlo como "marcado" y aplicar el concepto de "marca" al suplemento de energía que es necesario para su realización.(12)

Un tercer aspecto que es preciso tener en cuenta es la relación que se establece, por un lado, entre el concepto de "marca" y el "signo cero" (y "significante cero") y por otro entre la "marca" y la teoría de las oposiciones.

La tradición contemporánea atribuye a Saussure la invención del "signo cero". Sin embargo De Mauro recuerda que Saussure no es el inventor del "signo cero" y que esta noción encuentra su origen en la obra del gramático indio Panini, de los siglos V y IV a. J.-C.(13)

11 MAES, Hubert, "Neutralisation", en *La linguistique de Martinet*, p. 259.

12 SOC-KIOU TCHEU, *op. cit.*, pp. 242-243.

13 SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*. Edición crítica de Tullio de Mauro. París, Payot, 1973, p. 380.

De todas formas es Saussure el que trasmite a Bally la idea de la existencia del signo cero y cuando Jakobson integra en su teoría de la "marca" la noción de "signo cero" lo hace por referencia a Saussure y a Bally y no a Panini: "Al concebir la lengua como un sistema coherente de oposiciones sincrónicas y al acentuar su dualismo asimétrico, la escuela de Ginebra debió necesariamente tener en cuenta la importancia de la noción "cero" para el análisis del lenguaje"(14).

"S'inspirant de Saussure, pour qui «le langage peut se contenter de l'opposition de quelque chose avec rien», R. Jakobson trace un portrait du signe zéro tel qu'on peut le rencontrer dans le système grammatical russe, nominal et verbal. Le signe zéro trouve sa place aussi bien en morphologie qu'en syntaxe ou en stylistique. Qu'est-ce qu'un signe zéro? Jakobson emprunte sa définition à Charles Bally: <c'est le signe revêtu d'une valeur déterminée, mais sans aucun support matériel dans les sons>(15)". Pero lo que nos interesa resaltar es que en Jakobson el concepto de "signo cero" está íntimamente ligado al de "marca" y que puede analizarse en los planos morfológico, léxico y estilístico.

Al hablar del concepto de "marca" hemos citado en varias ocasiones el término "oposición". En efecto, la noción de "marca" no se concibe sin una "teoría de las oposiciones", puesto que la existencia de una "marca" supone, en primer lugar, la existencia de varios elementos que se oponen por la presencia o la ausencia de un rasgo que es lo que se llama la "marca".

Como hemos visto al principio, el descubrimiento de la noción de "marca" se debe a las investigaciones llevadas a cabo por Trubetzkoy y Jakobson. Pero a pesar de que fue Trubetzkoy el primero que habló de "marca" no desarrolló las ideas que esbozó y cuando Jakobson lo hizo,

¹⁴ VIEL, Michel, *op. cit.*, p. 557.

¹⁵ BALLY, Charles, *Linguistique générale et linguistique française*. Berna, Francke, 1965, pp. 160 y ss.

Trubetzkoy no fue sensible a los aspectos innovadores de la teoría de Jakobson. El lugar central que éste atribuye al concepto de "marca" deja indiferente a Trubetzkoy: "De l'exposé de votre travail sur les causes des changements morphologiques je n'ai, je l'avoue, rien compris. Je crains que vous n'ayez été séduit une nouvelle fois par des formules abstraites, incompréhensibles non seulement pour les non initiés, mais encore de prime abord, pour les initiés"(16). Jakobson consideraba la noción de "marca" como "le moteur des mutation grammaticales".

Hemos de señalar que Trubetzkoy hizo ya alusión en uno de los apéndices de los *Principes de phonologie* al empleo, en la morfología, de los medios de análisis puramente fonológicos, pero no se refirió al concepto de "marca" en otro campo que no fuera el fonológico. Así define la *morphophonologie* o *morphonologie* como el estudio del empleo en la morfología "des moyens phonologiques d'une langue"(17). Sin embargo es Jakobson el que intuye que el concepto de "marca" puede tener una aplicación mucho más amplia de la que le había atribuido Trubetzkoy: "Chaque constituant isolé de n'importe quel système linguistique repose sur une opposition entre deux contradictoires: la présence d'un attribut ("marqué") par opposition à son absence ("non marqué"). Tout le réseau du langage présente un arrangement hiérarchique qui, à chaque niveau du système, suit le même principe dichotomique de termes marqués superposés aux termes non marqués correspondants. [Cette]... dyade marqué/non marqué est indissolublemet liée à l'essence même du langage"(18).

Martinet aplica el concepto de "marca" primero al análisis del sistema fonológico francés y posteriormente a todos los sistemas lingüísticos franceses. La noción de "marca" se transpone al plano de las unidades significativas y en particular al de las unidades gramaticales. Esta

¹⁶ VIEL, Michel, *op. cit.*, p. 504.

¹⁷ TRUBETZKOY, N. S., *op. cit.*, p. 337.

¹⁸ JAKOBSON, Roman, *op. cit.*, tomo 2, p. 82.

distinción (la marca) es válida en todos los planos de la lengua. La comprobamos en las unidades distintivas, los "fonemas", en los que base común y elementos diferenciales son estrictamente fónicos; en francés, la /a/ de *râpe* y la /ã/ de *rampe* tienen en común una articulación bucal idéntica, la /a/ tiene sólamente esta articulación bucal, pero la /ã/ añade una articulación nasal. Encontramos aquí el tipo mismo de una oposición de una unidad no marcada a una unidad marcada [...]. La marca en este caso es la nasalidad.⁽¹⁹⁾

Si consideramos el sistema de los verbos franceses, podemos convencernos muy pronto de que, en el par indicativo-subjuntivo es el indicativo el no marcado y el subjuntivo el marcado.⁽²⁰⁾

En La *linguistique* de Martinet, Soc-Kiou Tcheu amplía esta idea. Afirma que en francés, en el par indicativo-subjuntivo, el modo subjuntivo aparece como marcado, aplicando el criterio formal de la neutralización, puesto que en proposición principal, donde el contexto no ha impuesto una elección, el indicativo es el único modo documentado. Aquí también será de utilidad el complejo frecuencia-información-costo como criterio para definir la "marca". Así, una unidad significativa que aparece con mucha frecuencia proporciona normalmente menos información que la unidad correspondiente que es menos frecuente y la primera se compone, en general, de menos fonemas.⁽²¹⁾

Martinet atribuye el carácter no marcado no sólo al indicativo sino también, en la lengua francesa, al presente y al singular.⁽²²⁾

¹⁹ MARTINET, André, *La linguistique synchronique*. París, P.U.F., 1965, pp. 185-186.

²⁰ *Ibid.*, p. 182.

²¹ SOC-KIOU TCHEU, *op. cit.*, p. 243.

²² MARTINET, André, *Syntaxe générale*. París, Armand Colin, 1985, p. 146.

Por otra parte, Jean Dubois ha aplicado la noción de "marca" al léxico. Entre los términos considerados como sinónimos a través del examen de las distribuciones en las que aparecen, Dubois establece la distinción entre términos marcados (por ejemplo *rompre* y *brisier*) y no marcados (por ejemplo *casser*)⁽²³⁾.

Para finalizar haremos alusión al concepto de redundancia y a la relación existente por una parte entre dicho concepto y el de "marca" y por otra entre los conceptos de "marca" y "redundancia" y los aspectos relacionados con la adquisición del lenguaje.

Jakobson⁽²⁴⁾ recuerda que no hay que identificar rasgos distintivos y rasgos redundantes con, respectivamente, rasgos pertinentes y rasgos no pertinentes. Redundante no es, en modo alguno, sinónimo de superfluo.

Martinet hace referencia al concepto de redundancia y a su relación con la adquisición del lenguaje por parte del niño: "Las necesidades prácticas de la comunicación exigen de la forma lingüística que sea redundante. Esta redundancia, indispensable para el ejercicio del lenguaje, lo es también para el niño cuando se trata de adquirir el uso de la lengua que le rodea"⁽²⁵⁾. Más tarde, afirma que "una concepción un poco simplista de la economía postula que la marca de cada función debería ser expresada una sola vez en el enunciado y de forma idéntica". Sin embargo, Martinet piensa que la redundancia juega un papel importante en la práctica de la comunicación lingüística y en el proceso de adquisición de la lengua⁽²⁶⁾.

²³ DUBOIS, Jean, "Distribution, ensemble et marque dans le lexique". *Cahiers de lexicologie*, 4, 1964, pp. 5-16.

²⁴ JAKOBSON, Roman, *op. cit.*, tomo 1, p. 17.

²⁵ MARTINET, André, *Éléments de linguistique générale*, p. 220.

²⁶ MARTINET, André, *Syntaxe générale*, p. 220.

Jakobson ha comparado el ritmo de adquisición del lenguaje por el niño y el ritmo de su pérdida en la afasia.

En las oposiciones de término marcado-término no marcado, es el término no marcado el que sustituye al término marcado en caso de afasia, y no al contrario. Así, los afásicos sustituyen las formas personales del verbo por las formas no personales como el infinitivo. Lo mismo ocurre en el lenguaje infantil⁽²⁷⁾. Pensemos también, en esta misma línea, en el "*petit nègre*" francés: cuando una forma verbal sustituye a otra, la primera es siempre el infinitivo y nunca la forma personal.

Esta idea puede esquematizarse de la siguiente manera:

En toda lengua la existencia de b presupone la de a

En el niño la adquisición de b presupone la de a

En el enfermo (afásico) la pérdida de a presupone la de b.

En el sistema fonológico francés a y b corresponderían, por ejemplo, a las consonantes oclusivas y fricativas respectivamente o a las vocales orales y nasales.

* * *

Para finalizar estableceremos, a modo de breve conclusión, tres puntos que podrían calificarse como los ejes en torno a los cuales gira la teoría del concepto de "marca":

- La forma no marcada es más frecuente que la forma marcada. Esto queda demostrado estadísticamente: las vocales orales son más

²⁷ VIEL, Michel, *op. cit.*, p. 343.

frecuentes que las nasales, el singular más que el plural, la tercera persona más que las dos primeras, etc.

- En caso de neutralización, la forma no marcada es la que prevalece sobre la forma marcada: las vocales orales y no las nasales o la tercera persona y no las dos primeras.
- La forma no marcada, forma cero morfológica y semánticamente, tiende a aparecer como forma cero en la fonética.

METAMORFOSIS LILIPUTIENSE EN LA OBRA DE ANDRE PIEYRE DE MANDIARGUES

José ORTIZ DOMINGO

Mandiargues da sobradas muestras a lo largo de su obra narrativa del profundo interés que en él despiertan esos seres que se caracterizan por su reducido tamaño. Si en algunos casos como el de "Clorinde" en *Soleil des loups*⁽¹⁾, o el de "Les Pierreuses" en *Feu de Braise*⁽²⁾, los protagonistas que toman vida en ambos cuentos se definen por sus dimensiones liliputienses, algo que les es propio y que los distingue, ya que desde el principio así se ven conformados, en otras ocasiones como en "Le Diamant" y en "Le Pain rouge", vemos al autor entregarse con un placer indescriptible a ese proceso metamórfico que consiste en reducir a un ser humano de tamaño normal a proporciones diminutas, casi microscópicas. No obstante, si tanto las metamorfosis de Sarah Mose, como la de Pluto Jedediah presentan puntos, aspectos y finalidades hasta cierto punto semejantes y comunes, observamos que el proceso en sí es totalmente diferente. Respecto a la que sufre la heroína de "Le Diamant", muy pocos detalles nos son dados, de ahí que nos hayamos aventurado nosotros mismos a considerar, basándonos en toda una serie de pistas e indicios que Mandiargues va dejando en el texto, que es un triple contacto, el del ojo, la lente y el diamante, seguido de una caída, lo que provoca dicho estado. Mandiargues, y es un hecho que debemos recalcar, se muestra bastante reservado respecto a la metamorfosis de Sarah Mose; el

¹ PIEYRE DE MANDIARGUES, A., *Soleil des loups*. Paris, Gallimard, (Col."L'Imaginaire"), 1979.

² PIEYRE DE MANDIARGUES, A., *Feu de braise*. Paris, Grasset, 1966.

tono que emplea, el sentido hipotético que encierra dicho acontecimiento y la forma que tiene de presentar dicho proceso alquímico, hacen que emane y se respire un perfume de profundo misterio:

Puis, que se passa-t-il, elle fit peut-être un faux mouvement, ses pieds glissèrent sur le parquet et sa tête tomba sur la table; alors elle eut l'impression que la loupe lui entrait dans l'oeil, et elle perdit (probablement) connaissance.

Tout de suite, elle la reprit. Elle se vit enfermée dans une sorte de cellule aux parois transparentes, construite en forme de polyèdre régulier. Elle se leva (car elle était chue comme un sac). Il lui fallut quelque temps, quelque expérience du lieu et quelque effort de réflexion, pour apercevoir et puis pour admettre le fait singulièrement incroyable, qui était qu'elle se trouvait captive à l'intérieur du diamant⁽³⁾.

Mandiargues, tampoco se extiende en demasía sobre la metamorfosis de Pluto Jedediah, pero lo vemos mucho más predispuesto a desvelarnos si no los secretos, por lo menos las causas que lo han motivado. Aunque desde el punto de vista narrativo se muestra bastante conciso, los pocos detalles que nos da están expuestos con la suficiente claridad como para hacernos saber que es un pulgón, o mejor dicho el picotazo de un pulgón lo que la ha provocado:

Le démon voulut - confiesa el protagonista - que par un des gestes distincts, et stupides, qui vous prennent quelquefois à la vue de ce qui est chafouin et de ce qui remue, qui vous poussent à tuer sottement ce qui est 'une bête', j'écrasai du doigt l'un des petits animaux contre le pain rouge.

³ PIEYRE DE MANDIARGUES, A., "Le Diamant", en *Feu de braise*, pp. 165-166.

Je sentis une douleur assez vive dans le doigt meurtrier - l'insecte, sans doute, m'avait piqué à la dernière seconde de son existence - puis un fourmillement de la tête aux pieds comme si je m'étais coupé grièvement que j'allasse m'évanouir. Cependant ma vision, qui s'était troublée un peu, reprenait son acuité entière, et j'observai une série de faits beaucoup plus étranges encore que tout ce que j'ai dit jusqu'à présent⁽⁴⁾.

Es cierto que los acontecimientos que hasta ahora ha vivido son "peccata minuta" si los comparamos con los que le va a tocar vivir o le van a acontecer. Mandiargues nos presenta a Pluto Jedediah en la habitación de un hotel decrepito, totalmente desnudo en una cama, en la cual algunas huellas todavía frescas indican que una persona ha estado allí compartiendo el lecho con el personaje. Pero a la ausencia del ser que durante un tiempo le ha hecho compañía y ha complacido sus deseos sexuales, vienen a añadirse también la de su vestimenta que había dejado en una silla, la de su anillo y reloj que depositó encima del marmol de la mesilla, y la de su bastón que nada más entrar colocó en el interior de una especie de paraguero que allí se encontraba. Si no recuerda el rostro de su acompañante femenina, sin embargo el hecho de que una mano depositó "un morceau de pain à demi-dévoré"⁽⁵⁾ en el interior de uno de los cajones de la mesilla de noche no ha caído en su olvido. Con esfuerzo, dado el estado de cansancio y de desgana en que se encuentra, abre el cajón donde percibe que se encuentra el único objeto que le es familiar, pero observa con sorpresa que éste ha sufrido una transformación incomprensible:

"Il brillait maintenant d'un éclat presque aussi vif que du charbon ardent, et la couleur de la mie se confondait avec celle de la croûte comme si l'on avait passé sur le tout une

⁴ PIEYRE DE MANDIARGUES, A., "Le Pain rouge", en *Soleil des loups*, p. 80.

⁵ *Ibid.*, p. 79.

couche de vernis écarlate. J'approchai timidement de l'objet la paume de ma main, et je fus surpris de n'éprouver aucune brûlure, si ce flamboiement singulier ne produisait pas plus de chaleur d'un feu de vers luisants. Alors je saisiss le pain et le retirai du tiroir pour le poser sur le drap blanc et pouvoir l'examiner mieux."(6)

Mientras sus ojos ciñen escrupulosamente todos los rincones de dicho objeto y sus manos cómplices de su curiosidad, no cesan de moverlo con el fin de descubrir el misterio que se esconde, su mirada de repente se fija sobre la corteza donde descubre un enjambre de veintiún pulgones, de especie para él desconocida.

Este número 21 que aparece en el texto y que en un principio y a simple vista podríamos considerar como un capricho del autor, o como una manía en esta caso concreto del personaje, dada la importancia que Mandiargues concede a la numerología, importancia que se ve reflejada a lo largo y ancho de su obra creativa, consideramos que no puede ser fruto único del azar. Las indicaciones que nos da sobre esta especie "de troupeau rose"(7), como él lo llama, contribuyen en parte a darnos algunas pistas sobre el valor interpretativo de dicha sentencia numérica, que posteriormente consideraremos. Dicho enjambre nos lo presenta en primer lugar "à peu près immobile au fond d'une cuvette circulaire"(8), como si se tratara de una especie de nido. A uno de sus miembros, que se ha alejado un poco de los demás, lo vemos deambular en círculo, lentamente, como si el territorio y el espacio por el que se está moviendo no le fuera muy familiar. Otros detalles, respecto al aspecto y forma que presentan, como son el vientre llano y la parte superior bombeada, sobre los que hace especial hincapié nos inducen a pensar que dichos pulgones acaban de salir del caparazón que los cubría y que han adquirido un estado larvario.

⁶ *Ibid.*, p. 79.

⁷ *Ibid.*, p. 82.

⁸ *Ibid.*, p. 82.

Aunque la simbología referente al número 21 es relativamente pobre, y los libros consultados así nos lo han demostrado, sorprendentemente observamos sin embargo que está íntimamente ligado a la idea de transformación y mutación. W. Wynn Westcott, estudioso del poder que encierran los números, respecto al que hemos hecho referencia, dice lo siguiente:

Una gallina está clueca 21 días, y la almendra madura 21 días después de caer la flor.⁽⁹⁾

Mandiargues, al recurrir a esta cifra no sólo pone de manifiesto y en evidencia cuán sabia es la naturaleza al hacer coincidir en su estado mutativo el vegetal y el animal, sino que nos da pie para poder establecer una ligazón entre el estado metamórfico en el que se encuentra el ave, y la metamorfosis que han sufrido los insectos que pululan por el pan.

Así, a la metamorfosis del pan, que pasa de un estado normal a un estado incandescente, a la metamorfosis de los pulgones, viene a añadirse la del personaje en cuestión. No sólo Mandiargues nos presenta en un espacio narrativo relativamente breve tres cambios de estado de los objetos en cuestión, sino que incluso parece ser que, en su transformación, cada uno de estos elementos están relacionados entre sí. Es posible, por no decir evidente, que la del pan, con su color rojo vivo haya contribuido directamente a la del estado de los pulgones. Pero ambos, de forma distinta, han intervenido igualmente en la metamorfosis de Pluto Jedediah. Las funciones que les otorga Mandiargues en dicho acontecimiento son distintas, el trozo de pan debe suscitar su atención, y el insecto ejecutar la acción. Si en el caso de Sarah Mose, el mutismo respecto a las causas de su cambio de dimensión, es casi total, como ya lo hemos señalado, en "Le Pain rouge", Mandiargues, o mejor dicho Pluto Jedediah no deja de

⁹ WESTCOTT, W. W., *Los Números, su oculto poder y místico significado*. Madrid, Luis Cárcamo, 1985, p. 108.

sorprendernos al insistir constantemente sobre los elementos que han motivado el suyo:

Ces animaux excitaient ma curiosité plus qu'ils ne m'effrayaient, quoique je n'attribuasse à rien d'autre qu'un dard de celui que j'avais tué ma pitoyable métamorphose.⁽¹⁰⁾

Ahora bien, en todo este proceso metamórfico hay toda una serie de elementos dignos de atención y de interés. Aunque muy pocos son los que presentan en común, cuentos como "Le Passage Pommeraye"⁽¹¹⁾ y "Le Pain rouge", sin embargo hay algo que los asemeja y que en ambos casos reside en el proceso de captación del héroe. Recordamos que en el primero de los cuentos, el héroe cae como hipnotizado ante la mirada profunda de esa mujer mediadora cuya función es la de llevarlo a Echidna para que lo metamorfosée en monstruo. En "le Pain rouge", la mujer está ausente, pero se ve sustituida por el pan, cuyo colorido lo cautiva, y Echidna por los insectos, que si no lo transforman en monstruo, sí que lo reducen a un estado totalmente liliputiense. Debemos subrayar que no es el único cuento en el que Mandiargues concede tanta transcendencia a un insecto y le hace desempeñar un papel tan importante. En *Marbre*, novela que dentro de su amplia obra creativa aparece cronológicamente después de *Soleil des loups*, el insecto, en este caso concreto un coleóptero, constituye uno de los pilares esenciales, junto a otros dos, en la construcción y elaboración de la obra de ficción. Precisamente la aparición de un insecto en su mesa de trabajo se alza como punto esencial en la actitud soñadora del escritor. Es él quien contribuye a que su memoria se torne hacia el pasado y su mente soñadora encuentre cobijo en Italia:

¹⁰ PIEYRE DE MANDIARGUES, A., "Le Pain rouge", en *Soleil des loups*, p. 81.

¹¹ PIEYRE DE MANDIARGUES, A., "Le Passage Pommeraye" en *Le Musée noir*. Paris, Gallimard (Col. "Folio"), 1973.

Voilà qu'il me remet en mémoire -dice el autor mientras contempla a éste inmóvil en un extremo de un lapicero que tiene entre sus manos- un tas de bois que je vis, un jour que je m'étais levé à l'aube, et toutes les bûches et tous les rondins de ce tas grouillaient d'insectes pareils à celui-ci, mais plus gros et rouges comme un velours de lupanar, car ce devait être le temps de la métamorphose et ils avaient jailli tous ensemble du bois vermoulu. C'était sous ce hangar attenant à la maison que j'habitais, dans la forêt de pins, près de Livourne.(12)

No podemos considerar al coleóptero que toma vida en *Marbre* como una creación caprichosa del autor, aunque su aparición inesperada al principio de la novela no deja de sorprendernos. Volviendo por un instante a la metamorfosis que anteriormente hemos señalado, cuando nos hemos referido a los insectos que percibe Pluto Jedediah en "Le Pain rouge", observamos que Mandiargues en *Marbre* no hace tampoco abstracción de ella, y que los insectos que se ven aceptados en dicho proceso se caracterizan en ambos casos por el color rojo. Pero debemos subrayar que el pulgón de "Le Pain rouge" no alcanza la importancia simbólica del insecto de *Marbre*. En efecto, respecto a éste último, Mandiargues, no sólo se preocupa de dar su nombre en francés, "un longicorne", cosa que no ocurre en "Le Pain rouge", sino que incluso se toma la molestia de dar los equivalentes del término alemán "bockkeffer", familia a la que pertenece el coleóptero que tiene ante sus ojos. De estos equivalentes saldrá el nombre del personaje de la novela, Ferréol Buq, pero también sirven para catalogar su carácter libidinoso desde un principio.

Pero retornando a los cuentos de "Le Diamant" y de "Le Pain rouge" y a la metamorfosis de sus dos principales personajes, observamos que ésta presenta en su proceso grandes variaciones. Sarah Mose, por toda una serie de motivos que desconocemos, y de los que sólo el autor posee

12 PIEYRE DE MANDIARGUES, *Marbre*. Paris, Robert Laffont, 1967, p. 13.

el secreto, no va a poder vivir directamente el desarrollo de su transformación, y será consciente únicamente de ella una vez que se vea presa en el interior de la piedra filosofal. Pluto Jedediah, al contrario, va a poder vivirla personalmente y, aunque en un principio parece desvanecerse, inmediatamente recobra todos sus sentidos y percibe, e incluso nos comenta, la evolución de los hechos:

Il me semblait que le plancher, le plafond et les quatre murs de la chambre s'éloignassent lentement de moi jusqu'à se perdre dans un brouillard, que s'agrandit aussi la surface du lit où j'étais couché jusqu'à rejoindre celle d'une prairie fort vaste, dressée comme le toit d'un plateau à quelque altitude au-dessus de la plaine inférieure. Le morceau de pain rouge s'érigeaient sous mon regard avec les proportions d'un très gros bloc de rocher, flamboyant toujours, portant dans une anfractuosité de sa croûte les bêtes roses dont la taille égalait maintenant celle des tortues éléphantines que vous avez vues au Zoo de Regent's Park. [...] La vérité soudain m'aveugla: il était clair que rien n'avait changé que moi-même, qui m'étais rabougrì tout seul à la mesure des pucerons roses.(13)

Si en ambos casos la metamorfosis de los cuerpos de los héroes se debe a un hecho accidental, aspecto sobre el cual Mandiargues da indicios suficientes para que así aparezca, debemos sin embargo recalcar que es el contacto material (físico) con un objeto ajeno su verdadero causante. Aunque el gesto descuidado de Sarah Mose y el instintivo e impulsivo de Pluto Jedediah producen efectos idénticos en estos personajes, sin embargo el comportamiento del autor respecto a sus víctimas es diferente. Una de las características de Sarah Mose es que se ve privada en su metamorfosis, ya no de poder contemplar sus etapas transformacionales - el paso de un

¹³ PIEYRE DE MANDIARGUES, "Le Pain rouge", en *Soleil des loups*, pp. 80-81.

estado a otro caso se realiza directamente sin que exista una etapa intermedia - sino también de su propia libertad; incluso podemos ver que el autor se acerca sobre ella con una tiranía implacable: la encierra en una cárcel de cristal donde las posibilidades de huida no existen, y le impone aceptar un hecho sin haber sido previamente consultada y sin que su opinión adquiera evidentemente valor alguno. Mandiargues deja este aspecto claramente expuesto cuando el hombre-animal que se encuentra en el interior del diamante, tras contener los últimos asaltos agresivos de Sarah Mose, le hace saber sin ningún paliativo "qu'elle n'était entrée dans la grande pierre que pour s'unir avec lui".⁽¹⁴⁾ Lo cierto es que Mandiargues no ofrece a Sarah Mose muchas alternativas: o acepta, cosa que hace, o se niega y sigue debatiéndose, y en ese caso el autor nos hubiera ilustrado seguramente con un acto de violación típicamente personal. Pluto Jedediah que sufre la misma mutación que la heroína de "Le Diamant", no se ve tan presionado por parte de su creador, no lo encarcela en un espacio cerrado, le otorga la libertad de movimiento y de decisión, y si se adentra en el pan rojo que ilumina la habitación es porque su curiosidad lo empuja a ello y no porque le venga o le sea impuesto.

Ya que hemos subrayado algunas de las diferencias formales que presentan "Le Diamant" y "Le Pain rouge" en el proceso metamórfico de sus principales personajes, quisieramos igualmente destacar una de fondo que adquiere vital importancia. A pesar de que Pluto Jedediah vive una profunda mutación de tamaño, una vez en el interior del pan observamos que no sufre ninguna otra transformación. Sólo sus dimensiones físicas se asemanjan a las de los insectos que le rodean y en ningún momento se ve despojado de esas características vitales que son propias del ser humano y en concreto de su persona:

Le meilleur [...] était de constater que, malgré ma chute à la taille d'un pou de la plus minime espèce, je n'avais nullement perdu ce que vous êtes convenus d'appeler le

¹⁴ PIEYRE DE MANDIARGUES, A., "Le Diamant", en *Feu de braise*, p. 176.

prestige de l'homme, le sceptre du roi de la création, ou que sais-je d'encore plus majestueux? ... en d'autres mots, que j'étais toujours capable de faire peur aux bêtes.⁽¹⁵⁾

Sarah Mose por su parte, y a nuestro modo de ver, va a vivir dos metamorfosis; una que la reduce a esta talla diminuta ya mencionada y la segunda que se lleva a cabo en el interior del diamante. El contacto del rayo de sol con la piedra preciosa produce una especie de incandescencia en el interior del mineral, donde se acumula un calor tal que, como la propia protagonista reconoce, en ningún momento ni de modo alguno puede ser soportado por un ser de carne y hueso. Este pequeño detalle que Mandiargues pone en mente de su personaje, ligado a otros muchos que el propio autor nos da, hacen que Sarah Mose nos sea mostrada en un estado sagrado. Esa virginidad física, máximo tesoro que posee y rasgo que la caracteriza fuera del mundo de la piedra, va a verse metamorfosada en virginidad espiritual, estado que adquiere dentro del diamante.

Por otra parte debemos señalar que ambos cuentos presentan toda una serie de hechos que a simple vista pueden parecer distintos y contradictorios pero que si los estudiamos a fondo no podemos nunca considerarlos como tal. Nos referimos evidentemente al comportamiento del que hacen gala tanto Sarah Mose como Pluto Jedediah ante la metamorfosis sufrida y ante algunas pequeñas aventuras episódicas o situaciones anecdóticas que van a tener que vivir. Lo cierto es que ninguno de los dos transmite el más mínimo sentimiento de miedo y de desesperación al verse reducidos a proporciones tan mínimas; tampoco los vemos traumatizados por el estado en el que se encuentran, y si algo suele caracterizarlos es únicamente una pequeña dosis de sorpresa entremezclada de extrañeza. Los insectos, por los que se ve rodeado el dandy inglés, en vez de producirle miedo como se podría suponer y esperar, contribuyen al contrario a suscitar su curiosidad; incluso una vez acoplado en su nueva

¹⁵ PIEYRE DE MANDIARGUES, A., "Le Pain rouge", en *Soleil des loups*, p. 84.

situación dimensional todo se transforma para él, por lo menos así podemos percibirlo en un primer momento, en una especie de juego:

Je m'amusai à leur donner la chasse, mais ils se déplaçaient avec plus d'agilité que je n'en pouvais fournir, grimpant, sans qu'il y apparût le moindre effort, quand je voulais les rejoindre, sur des pentes abruptes où je peinais à les suivre.(16)

Pero no sólo se limita a espantarlos y a sentir una gran satisfacción al verlos correr "comme des bouquetins affolés par l'orage"(17), sino que incluso hay momentos en los que lo entrevemos como participando en una competición deportiva esencialmente pedestre, en la que el contricante es un insecto lesionado, y otros en los que lo vemos claramente acosarlo con el fin de que caiga entre sus manos:

Un animal qui me semblait moins vif que ses congénères-nos commenta Pluto Jedediah- comme il se présentait de flanc en face de moi, je vis qu'il avait une patte morte qui traînait, allongée sur le sol, en gênant le mouvement des cinq autres. Je le traquai sévèrement, et je ne fus pas longtemps avant de m'apercevoir que j'étais presque aussi rapide que lui sur le plat, quoiqu'il conservât de tous l'avantage certain sur les parties les plus abruptes de la croûte; cependant, même à monter, il se fatiguait plus tôt que moi et, juché sur quelque saillie gonflée par la cuisson, remuait désespérément les antennes en guettant mon approche. A la fin, je crus bien le tenir: il s'était engagé dans une sorte de chemin creux qui descendait obliquement vers la mie, derrière une levée de la croûte qui faisait ainsi qu'un parapet naturel au point de torsion de la pâte. J'allais le saisir, quand il grimpa sur ce

¹⁶ *Ibid.*, pp. 83-84.

¹⁷ *Ibid.*, p. 83.

talus pour redescendre immédiatement de l'autre côté, avec une exubérance qui me parut son dernier effort. Hissé à mon tour sur le parapet, je vis tout juste sa croupe rose en train de disparaître plus bas, dans un trou de la mie.(18)

Aunque se lanza con obstinación tras el insecto herido creyendo que no se había adentrado muy profundamente en el interior de la migra, la verdad es que lo pierde de vista, y con él la esperanza de conseguir la meta que se había propuesto.

Es cierto que estas facetas de juguetón y de hostigador que caracterizan en parte a Pluto Jedediah, y que contribuyen a revelarnos esa faceta de su personalidad donde el sadismo alcanza dosis de elevada consideración, están ausentes en Sarah Mose. Ésta, al verse encerrada de repente en un espacio reducido y encarcelada entre unas aristas invisibles e infranqueables a la vez, siente una especie de asfixia, y se encuentra desorientada: algo propio del cambio espacial que se ha producido. Esta "logique inversée", como diría Gilbert Durand⁽¹⁹⁾, es en el fondo lo que altera un poco al personaje en un principio, pero únicamente, según nosostros, porque no ha vivido las etapas intermedias de su metamorfosis. Pero una vez acoplada a ese lugar exiguo que la ha acogido, o mejor dicho en el que se ha visto sumergida, su carácter borra esas pequeñas preocupaciones y toma de nuevo vida dando pruebas de una serenidad total: la presencia en el interior del diamante del hombre-león no le produce ningún miedo, al contrario, incita su curiosidad, de ahí que lo contemple, lo observe y lo analice como si de una piedra preciosa se tratara, aunque con la inocencia que la situación requiere y que la personalidad de Sarah exige. En un momento dado, cuando toma conciencia del estado de total despojamiento en que se encuentran, cuando recapacita sobre lo insólito de la situación, dado que es la primera vez que sus ojos perciben y

18 *Ibid.*, pp. 84-85.

19 DURAND, G., *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Bordas, 1969, pp. 316-320.

contemplan a un ser del sexo opuesto desnudo, Mandiargues aprovecha la ocasión para poner en evidencia la candidez sexual de dicho personaje:

Elle détourna les yeux pour ne pas avoir sujet de rougir, car l'idée lui était venue que si sa chasteté réagissait au spectacle impudique par la rougeur de circonstance, alors elle ne se distinguerait plus si nettement de l'homme au faciès léonin, dont la rapprocherait une couleur semblable, et elle craignait de souffrir mille maux, dans ce voisinage ou cette promiscuité. Essayant, pour se défendre, de remettre en sa tête le souvenir du froid qui l'avait fait gémir, cependant elle sentait un fluide brûlant monter dans ses veines et gagner peu à peu son visage. Sa pâleur diminuait, allait céder au flot.⁽²⁰⁾

Observamos cómo el autor, en ambos cuentos y desde un primer momento, pone de relieve el sadismo latente de Pluto Jedediah y la exacerbada pubertad de Sarah Mose; pero estas actitudes, aunque distintas, no pueden considerarse como una diferencia vital ya que la intencionalidad de Mandiargues al mostrar al vivo el comportamiento de sus héroes en momentos determinados no es otra que la de configurar, diseñar y transmitir parte de la personalidad que los caracteriza. A la candidez de la heroína de "Le Diamant" en el aspecto sexual, Mandiargues opone la experiencia y las hazañas, en este ámbito, de Pluto Jedediah. Desde que dicho personaje toma la palabra en el texto y nos describe el estado en que se encuentra, lo vemos, porque así lo desea el autor, íntimamente ligado al mundo del sexo:

- Que les cornes viennent aux chiens, pensai-je en me réveillant sur un lit d'hôtel borgne, si je me rappelle pour le

²⁰ PIEYRE DE MANDIARGUES, A., "Le Diamant", en *Feu de braise*, p. 174.

pied de quelle créature encore me voilà tout nu dans ces draps sales! Car il ne pouvait en être autrement .(21)

Es cierto que en lo que se refiere al mundo sexual un abismo separa a los dos protagonistas. Si Sarah Mose destaca por su timidez y su carácter reservado, y se encuentra molesta, sufre "mil horrores" y se sonroja al ver a quién va a ser su próxima pareja o compañero en plena desnudez, Pluto Jedediah por su parte, parece un experto en la materia.

En este sentido creemos que la simbología que encierra el nombre y el apellido del personaje de ficción creado por Mandiargues es significativo. Si tomamos como punto de partida su nombre, Pluto, sabemos que dentro de la mitología griega, es símbolo de riqueza; por otra parte, de todos es conocido que el dios Pluto es portador de la fertilidad. En cuanto a su apellido, Jedediah, podemos observar la gran semejanza tanto fonética como sintácticamente hablando que existe con la palabra Jididiah, que coincide con uno de los seis nombres con los que se conocía y se conoce al rey Salomón; rey que si en su primer período de reinado destaca por ser sobre todo un excelente legislador, también se le conoce entre otras muchas cosas por sus riquezas acumuladas y su gran número de mujeres (dicen que su harén estaba constituido por unas mil mujeres). Podemos pues ver cómo el nombre y el apellido no sólo se completan sino que son portadores prácticamente de la misma simbología. Son estas dos facetas, la de la riqueza y la de la pasión por las mujeres, que tan ancladas lleva el héroe en su nombre, las que Mandiargues recalca desde un principio. La primera de ellas queda explícitamente reflejada cuando el protagonista, al observar que todas sus cosas (vestimenta, anillo, reloj, etc...) han desaparecido de la habitación del hotel donde se encuentra, comenta:

21 PIEYRE DE MANDIARGUES, A., "Le Pain rouge", en *Soleil des loups*, p. 77.

Je dirai tout de suite qu'il m'importait aussi peu d'avoir perdu tout cela que s'il se fût agi d'un poil arraché de mon sourcil par une belle main flatteuse. J'ai plus de cent complets dans mes armoires, et d'étoffes tissées spécialement pour des exigeants du siècle passé; deux cents paires de chaussures, pointues comme des anchois, carrées comme des dalles, vernies comme des poires mûres; des montres qui sonnent le carillon mieux que les clochettes du maréchal de Richelieu; une centaine de bagues telles qu'il n'en est pas une pour la possession de laquelle deux rajahs ne se jetteraient l'un sur l'autre à coups de dents et d'ongles; mille cannes, au moins, et d'un plus beau choix que vous ne pourriez trouver même chez les flagellants de Floride.(22)

En cuanto a su harén, aunque no se ve tan nutrido de mujeres como el del rey Salomón, no por ello deja de ser significativo. Dejando de lado sus aventuras temporales y pasajeras, que por sus propias confesiones deducimos que son abundantes, nos hace saber igualmente que tiene "trois épouses fidèles dans deux appartements de Chelsea et dans une chambre à Soho"(23). Pero, a ese joven dandy inglés, afortunado y conocedor del mundo del placer, Mandiargues nos lo presenta además como un ser que hace abstracción de todas las normas impuestas por la sociedad. En su vida de vicio, placer y ocio en la que se ha visto mezclado y envuelto en más de un escándalo, el presentarse desnudo en plena calle no parece preocuparle lo más mínimo. El propio personaje lo asegura cuando dice:

Quant à ce qui est d'être rencontré en ville dans l'état de nudité complète, soyez assurés que la chose m'est trop coutumière et que je suis trop respecté par les espions et par

22 *Ibid.*, p. 78.

23 *Ibid.*, p. 78.

les gardiens de l'ordre public pour qu'elle puisse m'attirer le moindre désagrément.⁽²⁴⁾

Si Mandiargues pone de manifiesto la falta de respeto de Pluto Jedediah por las normas establecidas, - el rey Salomón también transgredió las leyes y se olvidó de seguir las prescripciones de la "Thora" con respecto a los reyes -, también introduce otro detalle realmente importante cuando subraya la influencia que tiene el héroe sobre los espías y los representantes del orden, influencia que puede a todas luces compararse con el poder que ejerció el rey Salomón sobre sus súbditos y vasallos.

Pero estas diferencias claras y evidentes, de las que ya hemos dicho que no tienen otra finalidad que la de matizar la personalidad de los protagonistas por medio de toda una serie de pinceladas, no van a tener sin embargo gran importancia en los acontecimientos que Mandiargues les tiene preparados, ya que si hay algo que distingue a sus dos héroes es que éstos se despojan o se dejan despojar fácilmente de ella cuando se les expone y se les hace vivir aventuras extraordinarias.

Una de las mayores diferencias que presentan ambos cuentos, una vez que la metamorfosis se ha adueñado de los personajes, reside en la libertad total que concede a uno y el estado de quietud en que mantiene al otro. Sarah Mose se ve prácticamente privada de movimiento, de acción y el papel que interpreta en "Le Diamant" se ve reducido a una función extremadamente pasiva. Salvo en los primeros momentos en que la vemos debatirse sin éxito contra el hombre-león, el resto del tiempo en el que permanece en su estado liliputiense su comportamiento se reduce a una actitud totalmente contemplativa. En el fondo Mandiargues ha previsto y calculado todo y movido con habilidad los hilos para que así sea, el espacio reducido, estrecho y cerrado en el que la encasilla, el poderío físico de su pareja que sin dificultad la paraliza y la promesa profética de ser madre del "salvador" son las causas profundas de su actitud apacible. Sin

24 *Ibid.*, p. 78.

embargo Pluto Jedediah, al contrario de Sarah Mose, es dueño hasta ciertos momentos del cuento de sus propios actos; incluso nos parece percibir en él cierta semejanza con Ferréol Buq, no sólo por el apego que siente por el mundo carnal sino también porque nos invita a viajar y a peregrinar por el interior del pan, repleto de laberintos y de senderos sinuosos, y a descubrir ese mundo misterioso que allí se alberga. La diferencia entre Ferréol Buq y Pluto Jedediah, reside no obstante en el hecho de que el primero, en su largo deambular, nos abre las puertas del mundo de la muerte, mientras que el segundo, en su corto caminar, nos conduce a la esfera donde reside el placer supremo.

Pero si hasta ahora hemos hablado sobre todo de esos aspectos que diferencian la metamorfosis de Sarah Mose y del héroe de "Le Pain rouge", debemos sin embargo subrayar que ambos cuentos ofrecen igualmente toda una serie de elementos comunes. La primera semejanza entre sus personajes reside en el estado de pereza y cansancio que se da en ambos antes incluso de que el proceso metamórfico dé comienzo. Sarah Mose, tras haber permanecido sentada en plena oscuridad en un sofá al lado de su cama y durante un tiempo indeterminado, tras haber perdido la noción del tiempo y haber logrado hacer abstracción de todo en su mente, se ve poseída, justo antes de acostarse, por ese agotamiento al que ya hemos hecho referencia:

Le simple geste d'allumer une lampe près du divan - comenta el autor - lui coûta un effort de volonté aussi énorme qu'à un homme qui se noie celui de se retirer des eaux engloutissantes et douces.(25)

Pluto Jedediah por su parte padece igualmente la misma sintomatología. Tras su despertar, después de haber vivido y disfrutado de momentos de inmenso placer, percibe que la habitación donde se encuentra está dominada completamente por el color rojo y que la causa de dicho

25 PIEYRE DE MANDIARGUES, A., "Le Diamant", en *Feu de braise*, p. 152.

colorido se halla en el interior de uno de los cajones de la mesilla de noche. Lo vemos deseoso de alcanzar el trozo de pan, pero al mismo tiempo aparece en su lecho como paralizado, falto de fuerzas; hasta el punto que él mismo reconoce:

Pourtant, je n'arrivais pas à sauter à bas du lit.⁽²⁶⁾

El estado en que se encuentran los dos héroes, como acabamos de ver, nos lleva a considerar que Mandiargues dota a sus personajes con mucha habilidad, antes de que el proceso metamórfico se lleve a cabo, de unas fuerzas antagónicas; se establece una especie de lucha entre lo que la mente está dispuesta y quiere o pretende hacer y lo que el cuerpo permite en determinadas ocasiones que se haga.

A este agotamiento y apatía que se anclan sobre ellos, momentos antes de que la transformación acontezca, viene a añadirse el hecho de que el paso de un estado a otro se ve acompañado de una especie de desvanecimiento; desmayo profundo en el caso de Sarah Mose, y únicamente de disminución de percepción inmediatamente recobrada, en lo que respecta a Pluto Jedediah. Ahora bien, debemos subrayar que esta característica no es propia y única solamente de las mutaciones liliputienses que sufren los personajes anteriormente citados, sino que también aparece en otras metamorfosis que lleva a cabo Mandiargues con sus personajes, donde el aspecto físico no interviene absolutamente para nada.

Ya hemos mencionado anteriormente que ninguno de los dos se ve traumatizado ni da las más mínimas muestras de desesperación ni de miedo por los acontecimientos que se desarrollan ante sus ojos ni por el estado en que ve reducido su propio ser; y si hay algo que destacar de ellos es que ambos aceptan los hechos con total tranquilidad y extremada serenidad.

26 PIEYRE DE MANDIARGUES, A., "Le Pain rouge", en *Soleil des loups*, p. 79.

A lo dicho hasta ahora debemos añadir un hecho significativo que se da en ambos casos y que desempeña un papel importantísimo en los cuentos en cuestión: es el estado de total desnudez en el que se encuentran los protagonistas. Pluto Jedediah, narrador-protagonista de "Le Pain rouge", nos hace comprender, tras haber sido expoliado de todas sus prendas que tan delicadamente había depositado encima de la silla, la situación física tan precaria en la que se ve inmerso. Respecto a Sarah Mose recordamos que, antes de traspasar el umbral de la habitación-laboratorio donde pretende llevar a cabo el examen riguroso de la piedra preciosa, en un pasillo circular se despoja de su vestido "qui était d'un tissu de laine blanche extrêmement doux et fin"(27) y que es en plena desnudez como va a enfrentarse al diamante, "car c'est nue, les pieds nus, qu'elle avait coutume d'arriver aux pierres précieuses"(28). No obstante la ambivalencia de la simbología de la desnudez nos permite establecer una diferencia entre ambos casos. No podemos otorgarle el mismo valor a la de una doncella y a la de un personaje especialista en el sexo, cuyas prácticas fetichistas y tendenciosas lo han llevado a la habitación decrépita del burdel donde lo encontramos. Mandiargues, que se muestra muy respetuoso y discreto en cuanto a los cuerpos de sus personajes, no cayendo en la descripción minuciosa que lo caracteriza en otros casos, quiere dejar claro que en ningún momento debe considerarse el desnudo de sus criaturas como un acto malicioso, sino que, incluso en el caso del de Sarah Mose, transmite la imagen de la inocencia y de la pureza, o dicho de otra manera lo que en la Edad Media denominaban "nudatis virtualis". Desnudando pues a Sarah Mose, Mandiargues pretende exhibir y poner en evidencia la belleza moral y espiritual del personaje.

Pero a la desnudez física debemos añadir otra, la desnudez de objetos. Ambos se desprenden de forma natural de esos objetos que normalmente llevan encima. Pluto Jedediah deja su reloj y su anillo sobre el mármol de la mesilla de noche, y Sarah Mose se presenta también

²⁷ PIEYRE DE MANDIARGUES, A., "Le Diamant", en *Feu de braise*, p. 154.

²⁸ *Ibid.*, p. 157.

virgen en este sentido ante el diamante. No obstante este proceder no es únicamente exclusivo de estos dos héroes; otro de sus personajes de ficción, Vanina, en *Le Lis de mer*, se ve caracterizado también por las mismas normas. Mientras se prepara para la ceremonia amorosa que va a tener lugar con el ser que ella misma ha elegido y piensa en la vestimenta de circunstancia que tal acto requiere decide que se presentará desnuda de objetos:

Point de bijoux (malgré l'exemple des filles de Polynésie). Ni collier, ni bagues, ni boucles d'oreilles (tant pis si se voyaient les petits trous qu'elle avait dans les lobes pour porter des boucles anciennes). La règle d'humilité ne voulant aucune exception en matière de parure, le seul élément tolérable, une fleur.(29)

Es pues desnudos de vestimenta y de objetos como los personajes de "Le Diamant" y "Le Pain rouge" se metamorfosan, y es en este mismo estado como se encontrarán en el interior de la piedra preciosa y del trozo de pan. Mandiargues ha ido preparando a sus personajes, o mejor dicho se han visto sometidos a estas transformaciones, con el fin de que vivan una aventura esencialmente erótica. A Sarah Mose, virgen en este aspecto, pretende hacerle descubrir lo desconocido y a Pluto Jedediah, maestro en este arte, hacerle sentir lo inimaginable, el sumnum del placer. Mandiargues deja claramente expuesto que para que todo ello se lleve a buen término, la modestia vestimentaria y la desnudez de objetos es algo fundamental. Ya sea de forma impuesta por el propio autor o voluntaria, como en el caso de Vanina, los personajes se desprenden de los objetos porque contribuyen a quitar intimidad al acto. Entre ellos, si damos crédito a los testimonios emitidos por la heroína de *Le Lis de mer*, el reloj se eleva como elemento pertubador por excelencia:

²⁹ PIEYRE DE MANDIARGUES, A., *Le Lis de mer*. Paris, Gallimard (Col. "Folio"), 1972, p. 93.

Même le bracelet-montre resterait à la maison, sur l'étagère aux flambeaux, en face du lit. Puisqu'elle avait résolu d'aimer un homme qui, fût-ce pour une seule nuit, de se remettre entre ses mains sans la plus minime restriction, il n'était pas admissible de conserver le libre usage du temps et le pouvoir de mesurer sur un cadran fixé au poignet les heures et les minutes engouffrées dans l'offrande et dans la servitude.⁽³⁰⁾

Algo idéntico ocurre con Rébecca Nul en *La Motocyclette*.⁽³¹⁾ La única diferencia entre Vanina y Rébecca reside en que la primera está totalmente inicializada y conoce los secretos y las exigencias que el acto sagrado al que se va a entregar requiere. Rébecca, por su parte, está todavía en período de inicialización; de ahí que, inocentemente, se presente a *Le Bain des Roses* con su reloj de pulsera. No obstante, su sacerdote y maestro en "l'apprentissage des bénititudes"⁽³²⁾ le explica el acto profano que acaba de cometer:

Son amant l'avait examinée assez longuement et avec un contentement visible, puis il s'était renfrogné un peu en apercevant le bracelet-montre. Il lui avait expliqué qu'en venant le rejoindre au Bain des Roses elle s'était mise hors du temps de sa vie habituelle, et qu'il ne pouvait être question qu'elle conservât sur elle un instrument qui la rattachait à ce temps-là. Avec docilité, elle avait déboulé l'instrument répréhensible, elle le lui avait donné. Il était allé le porter dans la salle de bains où elle s'était dévêtué.⁽³³⁾

³⁰ *Ibid.*, p. 93.

³¹ PIEYRE DE MANDIARGUES, A., *La Motocyclette*. Paris, Gallimard (Col. "Folio"), 1973.

³² PIEYRE DE MANDIARGUES, A., *Ibid.*, p. 182.

³³ *Ibid.*, p. 188.

Como muy bien lo señala André Robin, respecto a Vanina en *Le Lis de mer*: "Tout acte sacré se déroule en dehors du temps, dans un temps mythique, "in illo tempore"⁽³⁴⁾. Esta misma reflexión se puede aplicar a Rébecca Nul , a Sarah Mose y a Pluto Jedediah.

Si Sarah Mose, tras su metamorfosis, se ve inmediatamente ubicada en ese espacio donde va a tener lugar su iniciación en el aspecto sexual, Pluto Jedediah, por su parte, sólo después de una larga peregrinación por los laberínticos pasillos y cavidades de la miga del pan, caerá entre las manos de la vieja china. Y si es cierto que las escenas eróticas son constantes en su largo deambular, él sólo lo experimentará cuando la china lo entregue a sus dos servidoras con el fin de que lo preparen para ese acto supremo que ellos llaman "singsong bess".

Sabemos que la finalidad de la metamorfosis liliputiense que lleva a cabo Mandiargues con sus personajes en estos dos cuentos es la de hacerles vivir una experiencia sexual fuera de lo común; ahora bien, los efectos que produce sobre éstos son totalmente diferentes. En ningún momento vemos a Sarah Mose dar muestras del más mínimo placer y se comporta con la misma frialdad con que aparece al principio del cuento cuando se presenta en su estado normal. Ha ingresado en el diamante con una misión concreta que difiere de la de estremecerse de placer y metamorfosearse sexualmente bajo los acosos bestiales de su pareja. Todo lo contrario ocurre con Pluto Jedediah, que encerrado en un nicho va a sufrir felizmente el ataque de las abejas.

Les abeilles - nos narra el protagonista - y entrèrent tout de suite après moi dans un fracas de foudre qui pulvérise un rocher, s'abattirent ensemble sur mon corps. Et quand se fut relâché le tétanos qui m'avait saisi d'abord comme sous une cataracte glacée, quand je perçus à mon tour, sur chaque

³⁴ ROBIN, A., "André Pieyre de Mandiargues ou l'initiation panique", en *Cahiers du Sud*, n ° 385 (Nov. Déc. 1965), p. 296.

ponce de mon épiderme, la caresse de l'essaim, je me découvris au sommet d'une volupté si haute que jamais je n'aurais supposé pouvoir y atteindre sans mourir.⁽³⁵⁾

Suponemos incluso que, al igual que sus compañeros, que sufren la misma prueba, los destellos de placer quedan no sólo reflejados sino también petrificados en su rostro:

... le visage de tous les patients était marqué d'une jouissance tellement aiguë que l'expression ne s'en pourrait comparer qu'à celle d'une sainte surprise au milieu du transport le plus convulsif.⁽³⁶⁾

Ante la pasividad de los protagonistas, puesto que sufren la agresión tanto del hombre-león, en el que se establece acoplamiento sexual con Sarah Mose, como de las abejas, observamos igualmente que las dos pruebas eróticas a las que son sometidos, además de presentar cierto carácter fuera de lo común, no se realizan con seres humanos, lo que contribuye a dar un carácter todavía más insólito a ambos cuentos. Pero por muy insólitos que parezcan los hechos lo cierto es que ninguno de los dos son producto del sueño, procedimiento al que a menudo recurre Mandiargues para perturbar un poco la realidad. Sarah, de retorno de su metamorfosis, tumbada en el suelo, "ses jambes [...] écartées"⁽³⁷⁾, siente "une douleur assez vive, qui siégeait vers le point milieu"⁽³⁸⁾; indicio de que la aventura por ella vivida no es fruto de su imaginación y de que el sueño no se ha apoderado ni adueñado de su persona; pero la prueba más evidente y determinante es esa sangre "qui avait taché un peu le bas de son

³⁵ PIEYRE DE MANDIARGUES, A., "Le Pain rouge", en *Soleil des loups*, p. 90.

³⁶ *Ibid.*, p. 90.

³⁷ PIEYRE DE MANDIARGUES, A., "Le Diamant", en *Feu de braise*, p. 182.

³⁸ *Ibid.*, p. 182.

ventre et l'une de ses cuisses"⁽³⁹⁾. Además el autor, por si la duda persiste todavía en la mente de algún que otro lector, se muestra categórico y tajante a este respecto cuando afirma:

Non, elle n'avait pas rêvé; elle en pouvait être certaine.⁽⁴⁰⁾

En "Le Pain rouge" no aparecen pruebas fehacientes como en "Le Diamant", pero tampoco descubrimos en el texto ninguna que nos induzca a no creer lo que Pluto Jedediah nos narra. Ni el sueño ni el alcohol son los causantes de su aventura fantástica.

Pero si en ese proceso metamórfico que llevan tanto a Sarah Mose como a Pluto Jedediah a estados liliputienses, interviene de forma evidente la pérdida del conocimiento , pérdida total en el primer caso y parcial en el segundo, el retorno a las dimensiones normales de éstas se lleva a cabo mediante el mismo procedimiento. El personaje de "Le Pain rouge", se desvanece en el preciso momento en el que sus sentidos se hallan alterados y desbordados por el placer bajo los picotazos de las abejas. Cuando recobra el conocimiento lo encontramos tumbado "sur la chaussée, la tête trempant dans le ruisseau, à quelques pas de Pennyfields"⁽⁴¹⁾. En cuanto a Sarah Mose, una vez terminado su acoplamiento, y por consiguiente concluida la misión para la que ha sido llamada, también sufre un desmayo. Ahora bien, esta "muerte temporal" que mantiene una relación directa con el erotismo y el sexo se ve envuelta en ambos casos por unas connotaciones dignas de señalar. Mandiargues metamorfosea a Pluto Jedediah con la única finalidad de hacerle sentir en el aspecto sexual lo inimaginable, y es casualmente en el preciso instante en el que su persona se ve invadida por el summum del placer cuando desfallece. Una vez alcanzada la meta, que no es otra que la que acabamos de mencionar, y

39 *Ibid.*, p. 182.

40 *Ibid.*, p. 182.

41 PIÉYRE DE MANDIARGUES, A., "Le Pain rouge", en *Soleil des loups* , p. 91.

terminado también su papel interpretativo en el cuento, Mandiargues, como por arte de magia le devuelve las proporciones normales que lo distingúan anteriormente. Con Sarah Mose ocurre lo mismo, pero no es el placer físico el que le devuelve a su estado natural. Sabemos que la misión de ésta dentro del diamante difiere de la de Pluto Jedediah; si en el fondo descubren algo para ellos desconocido, su función es transcendental, grado que no adquiere en ningún momento la aventura de Pluto Jedediah, dado que en su vientre se encuentra la esperanza y que de él saldrá el salvador para el pueblo judío. Observamos igualmente otro hecho que no deja de ser significativo; recordemos que la metamorfosis de Pluto Jedediah se caracterizaba por el hecho de que el personaje vivía su transformación, aspecto que permanecía ausente en "Le Diamant"; pues bien, el retorno a su estado iniciático no nos es en absoluto detallado y se lleva a cabo con la mayor brevedad. Sin embargo en "Le Diamant" Mandiargues se extiende mucho más, y antes de hacer recobrar a su heroína las proporciones que le son propias le hace revivir de manera inversa todas las etapas y acontecimientos que ha tenido que soportar en el interior de la piedra preciosa. La sensación de frío, a la que sigue la incandescencia del diamante al contacto con el rayo de sol y finalmente la presencia del hombre-león, Mandiargues las va a invertir y Sarah las va a sufrir y soportar de nuevo sin poder intervenir en ellas:

Elle regarda celui qui devait la rendre féconde (le mot d'amant ne pouvait se présenter à son esprit) et elle eut l'impression qu'il avait pâti depuis le début de son agression, comme si les tourments qu'il lui infligeait n'eussent pas été moins blessants pour le bourreau que pour la victime. Assurément, il perdait couleur, et même la chose allait vite, et de semblable façon que pour une carafe de vin que l'on vide en la tenant à la renverse au-dessus d'un évier. Il se retira d'elle (ce fut son dernier mouvement perceptible); il disparut, car le rayon, qui se déplaçait suivant la montée du soleil, venait de quitter la pierre. De la couleur rouge, il ne resta pas la moindre trace à l'intérieur du polyèdre. Le froid revint subitement, avec une violence insupportable, et

Sarah s'évanouit en imaginant que des eaux de neige s'abattaient sur elle ou qu'elle était précipitée au fond d'un lac dont la surface glacée eût cédé sous ses pas.

Quand la connaissance lui revint, elle était sortie du diamant, pas moins mystérieusement, pas moins naturellement, qu'elle y était entrée.⁽⁴²⁾

Asistimos pues a un retorno hacia el pasado para el cual Mandiargues utiliza con mucha habilidad la misma técnica o normas que las que exhibió en su momento para llevar a la heroína hacia esa gran aventura para ella desconocida. Pero este retorno, al plantearse expresamente de forma inversa, no sólo atestigua e indica cómo el personaje va recobrando poco a poco las facetas que lo distinguen sino también cómo se va adueñando y remontando el tiempo transcurrido. Es cierto que se pueden asimilar algunos elementos: que es un picotazo el que ha metamorfoscado a Pluto Jedediah y que son varios los que lo vuelven a metamorfosear, pero nunca este recobrar por medio de la inversión de los hechos está presente o insinuado en el cuento. Incluso hay un hecho que viene a acentuar todavía más esta diferencia: cuando Sarah Mose recobra el conocimiento tras su retorno a dimensiones naturales, se halla presuntamente en el mismo lugar, en el mismo estado de desnudez y en la misma posición que le procuró el desliz de su silla, sin embargo, en el caso de Pluto Jedediah todo ha variado, ya no se encuentra en la habitación decrépita y en plena desnudez, sino en la calle y vestido. El tiempo pues, para él, ha transcurrido linealmente y la indicación que nos da a este respecto cuando dice: "C'était l'aube, quand je revins à moi"⁽⁴³⁾ es totalmente significativa, sin embargo para Sarah Mose, el tiempo parece haberse paralizado. Incluso con el fin de ahincar todavía más en este

⁴² PIEYRE DE MANDIARGUES, A., "Le Diamant", en *Feu de braise*, pp. 180-181.

⁴³ PIEYRE DE MANDIARGUES, A., "Le Pain rouge", en *Soleil des loups*, p. 91.

aspecto, una vez recobrado el sentido va a proceder del mismo modo inverso, como lo ha hecho el autor respecto al retorno de su propia metamorfosis, va a dejar todo en orden como para dar la impresión de que nada ha ocurrido:

Sarah se leva, elle alla prendre le diamant dans lequel elle avait souffert, et, sans l'examiner davantage (car tout aurait pu recommencer...), elle l'enveloppa dans la papillote où il avait été contenu. Avec les autres pierres ramassées sur la table, il rentra dans le sac; celui-ci revint à sa place dans le tiroir du coffre, et le meuble d'acier fut refermé soigneusement, les lettres du mot furent brouillées. Sarah ferma les volets encore, puis elle quitta la pièce, sans rien laisser qui ne fût dans l'ordre précédent. Sur le palier, elle se rhabilla (elle n'avait qu'à enfiler sa robe et à glisser ses pieds dans ses mules). En descendant l'escalier, elle eut une impression singulière: voilà qu'elle se sentait lourde d'une gravité merveilleuse. Elle ne se lava point; elle se mit au lit, s'endormit aussitôt, dormit jusqu'à l'heure du déjeuner.⁽⁴⁴⁾

Si la finalidad de Mandiargues es la de hacer vivir a sus personajes una aventura fantástica cuyo fondo es esencialmente erótico, si existen ciertas variantes en la metamorfosis liliputiense, también hay una serie de puntos en común que demuestran que en ambos casos ésta se realiza recurriendo a unos procedimientos más o menos idénticos. Por otra parte, si hasta ahora hemos hecho especial hincapié sobre la metamorfosis, las diferencias y los puntos en común que presentan en ambos cuentos, y los efectos sobre los personajes que la viven o la sufren, no podemos por ello minimizar la importancia que adquieren los objetos, el pan y el diamante, en dicho proceso. Es cierto que la primera diferencia entre los objetos

⁴⁴ PIEYRE DE MANDIARGUES, A., "Le Diamant", en *Feu de braise*, pp. 182-183.

citados radica en la materia de la que están compuestos, al igual que la forma, la superficie y el volumen que ambos presentan. Uno se distingue por su perfección mientras que el otro por su aspecto accidentado y tortuoso. Pero no es tanto la configuración formal o la materia que los caracteriza en este caso lo más importante de los cuentos. Hay otros aspectos íntimamente ligados a los objetos en cuestión que son dignos de destacar por el interés que despiertan y presentan, y por la función que cumplen dentro del relato. En primer lugar queremos mencionar ese color rojo vistoso y ardiente con el que Mandiargues en un momento determinado los tiñe y que casualmente dentro de su obra creativa es el representante por excelencia del erotismo. Así, mucho antes de que los acontecimientos vayan sucediéndose a lo largo y ancho del texto, el lector asiduo a Mandiargues puede hacerse ya una idea, no del desarrollo puntual que la aventura inicial va a ir tomando - esto únicamente lo sabe el autor - pero sí de que nos va a llevar por unos derroteros repletos de erotismo y de sexualidad, y de que sus héroes a duras penas podrán hacer abstracción del clima de profunda sensualidad en el que se van a ver envueltos. Pero este color rojo que distingue a los objetos no se presenta ni del mismo modo, ni en el mismo momento, ni tampoco es portador de la misma simbología en ambos casos. En "Le Pain rouge", el color ligado al objeto se alza como elemento de atracción del personaje y contribuye a la metamorfosis liliputiense de Pluto Jedediah. Es esa luz que se desprende de un cajón de la mesilla la que atrae la atención del héroe, de modo que tan sólo tiene que alargar la mano para hacerse con el trozo de pan que tímidamente ilumina la habitación. Además, cuando esto ocurre, Pluto Jedediah no se ha visto transfigurado todavía y por lo tanto se encuentra en circunstancias físicas normales. Pero ese trozo de pan que ha despertado el sentido de la vista es incapaz de transmitir cualquier otra sensación. A pesar de su color, del hecho de que irradia luz, no es portador del calor que en un principio se esperaba:

L'intensité du phénomène ne fut diminuée en rien par le changement de site: le pain continuait à flamboyer, imperturbable et froid, hors du tiroir aussi bien que dedans, et la chambre faiblement s'éclairait, tandis qu'à cette lueur

les murs se teignaient de chair crue. Je remarquai bien vite que le mystérieux éclat ne s'accompagnait d'aucune variation dans la texture ou dans le volume de l'objet qui lui donnait naissance.⁽⁴⁵⁾

El color rojo que toma la piedra preciosa en "Le Diamant" tiene lugar, al contrario que en "Le Pain rouge", una vez que la metamorfosis liliputiense de Sarah Mose ya se ha producido. Si el pan destaca por la frialdad que transmite cuando en principio parece estar en estado de incandescencia, en el interior del diamante sin embargo Sarah se ve expuesta a un calor insopportable. Si desconocemos los motivos de la metamorfosis del pan, Mandiargues nos expone claramente los del diamante: se debe al contacto de la piedra con el rayo de sol. Así, en "Le Diamant", el color rojo, puro símbolo del fuego, despierta la sensación tactil de Sarah Mose:

Puis le soleil toucha la pierre. Ce fut au sommet d'un biseau, d'abord et la ligne d'angle se mit à étinceler comme une pièce de fer traitée au chalumeau oxhydrique; le foyer s'élargit; une facette entière, obliquement léchée, devint comme incandescente, jetant des flammes où le bleu luttait avec le rouge avant de s'unir à lui en longues franges pourpres et violettes. Sarah, qui craignait d'être brûlée maintenant, après avoir cru geler, s'était mise aussi loin qu'elle pouvait (pas très loin) du carreau flamboyant, qu'elle ne quittait pas des yeux. Ainsi rien ne lui échappa de ce qui se produisit quand le feu solaire entra dans l'espace intérieur. Elle vit pénétrer une sorte d'aigrette éblouissante, une sorte de tison dirigé contre elle, et dont l'éclat croissait avec volume, puis, d'un seul coup, (à cause de la réfraction, pensa-t-elle), il y eut une flambée de lumière, qui était

⁴⁵ PIEYRE DE MANDIARGUES, A., "Le Pain rouge", en *Soleil des loups*, pp. 79-80.

diffusion plutôt qu'explosion (car elle ne ressentit ni choc ni déplacement d'air), et tout le diamant fut embrasé. L'antagonisme du rouge et du bleu subsistait dans ce bizarre incendie, mais la première couleur triomphait agressivement de la seconde, qui ne paraissait plus qu'en reflets fugitifs. La chaleur (qui devait avoir partie liée avec le rouge) avait vaincu le froid de façon plus décisive encore.⁽⁴⁶⁾

Si el objeto en su estado de incandescencia no influye de modo alguno en la transformación dimensional de Sarah Mose, sí que interviene de forma directa en la alteración o metamorfosis de su personalidad que tiene lugar en el interior del diamante: es una vez que el fuego se ha apoderado del agua cuando aparece el hombre-león, que - por cierto - se distingue porque "sa peau, très lisse, était d'un rouge ardent"⁽⁴⁷⁾, es también y sobre todo en ese espacio rojizo donde Sarah Mose acepta la maternidad. Pero este color por el que se ha visto invadido el diamante contribuye a que el acoplamiento entre Sarah y el hombre-león se realice en la más profunda intimidad, dado que impide que todo lo que ocurre en el interior sea perceptible desde el exterior. Mandiargues nos hace ver la propiedad de opacidad del diamante en su estado incandescente cuando el padre de la heroína, al entrar en la habitación donde debía encontrarse su hija Sarah, y ver el color rojo que presenta el diamante, con el fin de asegurarse de que no está viviendo una ilusión mental "prit la loupe et se baissa davantage, sans oser toucher au diamant dont il avait un peu peur, superstitieux comme toujours".⁽⁴⁸⁾ La pregunta que él mismo se hace como "Et où donc est ma fille? Je voudrais bien connaître son opinion"⁽⁴⁹⁾, tras haber llevado a cabo su primera exploración, nos indica claramente que esa nebulosa roja no puede ser atravesada por el ojo

⁴⁶ PIEYRE DE MANDIARGUES, A., "Le Diamant", en *Feu de braise*, pp. 171-172.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 173.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 179.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 179.

humano. Ahora bien, si la percepción del espacio interior del diamante se alza como una hazaña imposible, el proceso se altera y se torna en realizable cuando desde el interior de la piedra filosofal se observa el espacio exterior, de ahí que Sarah siga con atención los movimientos de su padre y no pierda detalle del más mínimo gesto por él realizado.

Mandiargues deja claramente expuesto en sus dos cuentos que toda metamorfosis liliputiense no sólo tiene una finalidad erótico-sexual sino que exige igualmente un desplazamiento espacial, que es norma necesaria que sus personajes salgan del espacio que les es habitual y se muevan por lugares que les son desconocidos. La transformación dimensional que viven y sufren tanto Sarah Mose como Pluto Jedediah metamorfosea igualmente a simples objetos como es el pan y el diamante, dignos representantes del mundo vegetal y mineral, en verdaderos espacios dentro de los cuales van a tener lugar verdaderas aventuras fantásticas. El autor pone de nuevo de manifiesto que los objetos no son puros elementos decorativos e inocentes y la importancia que les concede queda fielmente reflejada al dedicarles el título de los respectivos cuentos.

UNA COMPARACION ENTRE
A. HARDY Y LOPE DE VEGA:
ELMIRE Y VIUDA, CASADA Y DONCELLA

Antonio DOMINGUEZ DOMINGUEZ

H. C. Lancaster, al dar cuenta de la traducción francesa de *El Peregrino en su patria*, de Lope de Vega, *Les diverses fortunes de Panfile et de Nise*, señala que esta obra había sido fuente de inspiración directa de la *Lucrèce* de Alexandre Hardy⁽¹⁾, si bien dejaba ahí las cosas y no entraba en pormenores. Esta referencia nos llevó a considerar la posibilidad de si con ello se agotaban los débitos del autor francés para con nuestro Fénix,

¹ Lancaster, H. C., "Lope's Peregrino, Hardy, Rotrou and Beys", en *Modern Languages Notes*, L, 1935, págs. 75-77. Para la influencia de Lope de Vega en Francia se puede acudir, entre otros, a los siguientes trabajos: Hainswort, "Quelques notes pour la fortune de Lope de Vega en France", en *Bulletin Hispanique*, XXXIII, págs. 199-213; Lanson, G., "Etudes sur les rapports de la littérature française et de la littérature espagnole au XVII^e siècle", en *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, IV, 1897, págs., 61-73 y 180-194, y VIII, 1901, págs. 395-407; Morel-Fatio, *Etudes sur l'Espagne*, 2 vols. Paris, Champion, 1895; Morley, S. G. y Bruerton, C., "Lope de Vega, *Celia y los Comendadores de Córdoba*", en *NRFE*, VI, 1952, págs. 57-68; Volgler, Fr., "La première apparition en France du Peregrino de Lope de Vega", en *Bulletin Hispanique*, LXVI,d 1964, págs. 73-83 Las referencias a *Elmire* remiten a *Le Théâtre d'Alexandre Hardy, Parisien. Tome Cinquiesme*. Paris, chez Fr. Parga, MDCXXVIII. Edición de Stengel, reimpresión Slatkine, Ginebra, 1967.

y a descubrir nuevas relaciones. Las dos obras que vamos a comparar, así lo testimonian.

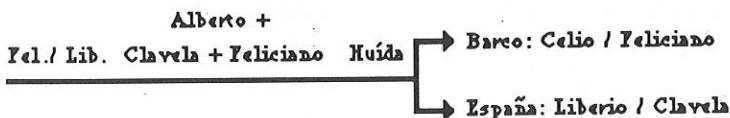
Es sabido que la obra española se ocupa de los amores que para con una dama joven de alta alcurnia sienten dos caballeros hispanos: Feliciano y Liberio. Ambos se enzarzarán en un pleito para conseguir sus favores, del que saldrá vencedor el primero, precisamente el favorito de la dama; pero, ¡oh azar y su inexscrutable dictamen!, tan mala será la fortuna del joven que, recién casado y sin haber todavía consumado el matrimonio, matará en un altercado al hermano de su rival Liberio. Huirá y, tras no pocas peripecias, caerá en poder de los moros, ante quienes se presenta como falso médico; una prisionera árabe, Fátima, enamorada de su apariencia, le ayudará a planear la fuga. Mientras han lugar estos avatares, allá en España, su mujer, creyendo que ha muerto, y al no poder rechazar los cortejos de Liberio y los consejos de su padre, contrae nuevas nupcias, tampoco consumadas, al aparecer en el justo momento su esposo Feliciano.

La tragicomedia de Hardy relata las aventuras de un señor de alcurnia, el Conde de Gleichen, dechado de virtudes cristianas, que caerá prisionero de los sarracenos en una de las batallas libradas por la conquista de Tierra Santa; merced a su nobleza y bondad de corazón ganará los favores de la princesa mahometana Elmire, joven y bella cual luna llena; brutalmente enamorada, le ayudará a fugarse. De vuelta al país, el Conde, que estaba casado, se dirigirá a Roma para conseguir una dispensa papal que le permita contraer nupcias con la joven. Conseguida, asistiremos a un feliz, aunque inverosímil, desenlace: Elmire y la Condesa de Gleichen compartirán el amor del Conde viviendo amigas y felices.

La estructura de ambas obras podría esquematizarse así:

Viuda, casada y doncella:

ACTO 1.^o



ACTO 2.^o

Naufragio: moros | M^o Maquelme y Pátima | Pátima + Feliciano Huída

(Historia de la carta: Feliciano ha muerto)

ACTO 3.^o



Elmire:

ACTO 1.º

Conde prisionero

Elmire enamorada

Condesa // Marqués de Bade

ACTO 2.º

Posibilidad huída

Elmire amiga Conde

Condesa → Paga dinero para buscar Conde
Condesa → ¿La ama el marqués de Bade

ACTO 3.º

Problemas por resolver

Conversión ← Solución Roma Huída
Monogamia ←

Condesa // Marqués de Bade

ACTO 4.º

Huyen definit. Rodolfo no los encuentra

encuentro

Viaje a Roma

Dispensa del Pontífice

ACTO 5.º

Conformismo de la Condesa

Elmire se convierte

Conde bígamo ↙

La primera diferencia radica en que la obra española es una comedia y la francesa una tragicomedia; sin embargo, apenas habrá razones para no considerar que ambas tienen un similar desarrollo, si exceptuamos el carácter de la española, historia de aventuras con un telón de fondo amoroso y la escasa existencia de aventuras en la francesa, más centrada en la casuística amorosa de una sarracena con un cristiano, y además, casado. Obviamente, no nos extenderemos sobre la diferencia de actos, por ser la clásica en los respectivos países. En la comedia hispana nos topamos con

un primer acto donde se nos presenta una acción bifurcada, un segundo acto con dos lugares diferentes y dos acciones y un tercer acto con otras dos acciones y lugares que confluirán, a la hora del desenlace en los términos iniciales. Responde pues a los planteamientos de un desarrollo circular, típico de Lope. La tragicomedia de Hardy nos presenta los amores del Conde y Elmire en los cuatro primeros actos, como acción principal que se desarrolla en dos lugares; y en uno sólo en el quinto.

En *Viuda, casada y doncella* existe un hilo conductor de la intriga, las continuas peripecias a que se ven sometidos los personajes, sobre todo Feliciano, que resuelve el asesinato de Alberto huyendo, dando pie a la primera pregunta: ¿continuará siéndole fiel Clavela?, respuesta que se despejará al final de la obra, manteniendo así la tensión de la duda. Segunda pregunta: ¿dónde irá tras la huída?, y lo sabremos cuando lo encontremos embarcado en un navío de soldados que naufragará y serán recogidos por los moros. Nuevas preguntas: ¿volverá a su patria?, ¿cómo? Aquí interviene el factor de las soluciones: Fátima. Entonces, ¿será infiel a Clavela? Evidentemente, no; Fátima pertenece a otra religión y además no resulta la más adecuada para su condición social. Y, ¿qué hará Clavela ante la fuga de su marido? Permanecerle fiel hasta que las presiones de su padre y el convencimiento de que su marido ha muerto la lleven a ceder. Y el espectador, que sabe a Feliciano con vida y de camino a España, vuelve a inquietarse: ¿llegará a tiempo de impedir la nueva boda? Todas estas preguntas que se hace el público encuentran adecuada respuesta conforme avanza el desarrollo de la acción, sin que tenga momento alguno para respirar.

En *Elmire*, sin embargo, no hallaremos esta constante interrogación: el público conoce por adelantado el argumento; el propio autor se encarga de contarlo. Ello le permite dejar a un lado el relato de las peripecias de los distintos personajes y centrarse más en el dominio de los conceptos e ideas más abstractos: religión, honor, pasión, monogamia vs. bigamia, etc., aunque, por supuesto, la solución de todos los problemas suscitados quede en manos de la autoridad papal.

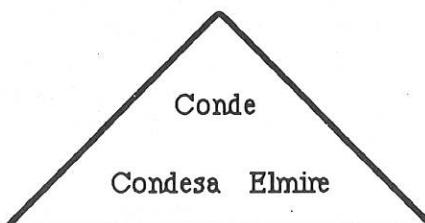
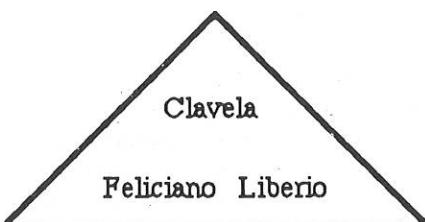
En estas distintas maneras de presentar la intriga encontramos una de las más sustanciales diferencias entre las dos obras, común a la casi totalidad del teatro franco-español: mientras que en Lope prima la acción como elemento dramático fundamental, en el autor galo es el diálogo el elemento decisivo, lo que dota a la obra de un mayor grado de psicologismo.

Ni uno ni otro autores respetan la regla de las tres unidades, claro en el caso de Lope y curioso, si no conociéramos quién es Hardy, en la obra francesa. La diferencia sustancial radica, pues, en el tratamiento de la acción: quebrada en el caso de Lope y lineal en el de Hardy.

* * *

I. TRAMA NARRATIVA

Ambas obras coinciden en el punto de partida: el amor, que, a pesar de las diferentes peripecias, desemboca en el matrimonio, siendo la confrontación monogamia/bigamia el eje central. La diferencia sustancial radica en que la obra gala pone el acento sobre la bigamia, mientras que la española, aunque se da el caso de que la protagonista se casa con dos hombres, pone la solfa en la monogamia. Lope no se preocupa de la bigamia de la joven porque parte de la premisa de que un matrimonio no consumado es un matrimonio no realizado. La bigamia de la obra francesa se relaciona, al mismo tiempo, con una singular concepción del honor, siempre recubierto con el manto de la galantería, opuesto al que aparece en la comedia de Lope, donde el sentimiento del honor se vincula a la cruda realidad de la pasión y con una mujer por medio. No es pues, la bigamia, el punto medular y común a las dos obras, como tampoco la concepción del honor: sin embargo, existe una total identidad a la hora de plantear una situación que podríamos definir como de "amor a tres bandas":



en el que simplemente varían sus elementos: dos hombres frente a una mujer en el primer caso y dos mujeres y un hombre en el segundo. De cómo actúan los rivales es algo que trataremos en los desarrollos posteriores.

Mientras que la pareja masculina, en versión española, establece un pleito del que saldrá un vencedor y dueño de la dama, siendo ellos quienes actúan y resuelven el problema suscitado, la pareja femenina, dominio francés, no mantiene pleito alguno entre sí y no requiere que haya una vencedora: la solución es un factor externo a los personajes, está en el Papa, mediador y conferidor de una solución que a ambas satisfará por igual y les dejará la sensación de victoria. En estas situaciones surgen toda una serie de elementos vinculados con la cuita amorosa que a continuación comentaremos: dolor, honor y religión.

a) Amor-Dolor

Relación posiblemente derivada de esa concepción del amor cortés según la cual "quién no sufre no puede amar"; ese sentimiento que despierta la pasión amorosa es el que puede conducir al amante a las puertas de la muerte o a desechar su llegada: el amor es bueno o malo, vida o muerte, es sufrimiento y llanto, es dolor. Esta relación se da en las dos obras; así, Clavela dirá: "Amor entonces me esfuerza matarme con propia mano"⁽²⁾; o Liberio, presa de la desesperación, en un estado de absoluto paroxismo tras haber perdido a la joven: "Perdí la vida, y traigo el alma en punto que puede ser perdello todo junto"⁽³⁾; e incluso la propia Octavia, enamorada de Liberio y consciente de que éste se le escapa tras los perfumes de la rival, le escribirá, en su dolor, una carta repleta de patetismo:

"Cuando fui a ver a mi hermano, casado con la mujer que agora procuras, me debiste los pasos de aquel atrevimiento, y agora, que tú mismo eres el desposado, me deberás los de mi muerte".⁽⁴⁾

Liberio, intuyendo una despechada muerte, quiere cerciorarse y la preguntará:

"¿matartequieres?"

recibiendo un rotundo ¡sin duda! idéntico al pronunciado por la esclava mora Fátima cuando toma conciencia de lo vano de sus pretensiones y del triste sino que la aguarda, privada del sostén de Feliciano.

² Lope de Vega, *Viuda, casada y doncella*. En: *Obras Completas*, R.A.E., Vol. X., pág. 456.

³ *Ibid.*, pág. 459.66

⁴ *Ibid.*, pág. 485.

Los planteamientos de la obra francesa son similares. Elmire, en cuerpo y alma presta a luchar por el amor del Conde, no ve, caso de fracasar en su empeño, otra opción que la muerte:

"A luitter desormais contre ta destinee,
Il faut ouvrir ton courage au Chétien,
Il faut que son vouloir soit desormais le tien,
Il faut qu'un mariage en secret nous assemble,
Ou si telle faveur peu de chose lui semble,
S'il paroisoit de glace aux feus de ton amour
Te conserver l'honneur en te privant du jour."⁽⁵⁾

Dolor que se traduce constantemente en los desgarradores silencios de la Condesa al conocer la nueva situación de su esposo, en los lamentos del criado Celio, etc. Asistimos a un desarrollo amoroso donde el dolor invade a cada instante el corazón de todos los protagonistas, plasmándose en forma de muerte, aunque en *Elmire* no se traduzca en la aparición del conflicto entre la pasión y la voluntad, tan caro a las comedias cornelianas de inspiración española, tan presente en la obra de Lope.

b) Amor-Honor

Lo primero que llama la atención es que la oposición entre estos dos sentimientos se da en los personajes femeninos, posiblemente porque ese exacerbamiento del sentido del honor pueda ser el más rotundo freno a los impulsos irracionales del amor. Conviene señalar que mientras que para el hombre el honor se traduce en virtud, lo que le impele a respetar y cumplir los deberes inherentes a una clase, a una casta, para la mujer, por el contrario, supone la honestidad y el recato, en una palabra, la sumisión; obviamente, no son pocas las situaciones en que ambas concepciones corren parejas, no se oponen e incluso son complementarias.

⁵ Hardy, *Elmire*, O. C., ed. Slatkine, pág. 74. vv. 82-8.

Octavia, merced a su desmedido amor a Liborio, pondrá muchas veces en peligro su honor y osará salir a la calle en su búsqueda, consciente de lo que se está jugando en el envite:

"Soy una mujer
Que por veniros a ver
Todo mi honor aventuro."⁽⁶⁾

Y más adelante, viendo que pierde la batalla pero gastando hasta el último cartucho, aludirá a su dependencia del hombre, poniendo en sus manos lo más sagrado que poseer puede, el honor:

"Pensé veros sin que fuera
vista de vos; mas, pues ya
mi honor en tal punto está
que otro remedio no espera,
podeis disponer de mí
como caballero honrado

...
Mi honor está en vuestra mano."⁽⁷⁾

Del mismo modo piensa la sarracena Elmire, quien, en uno de los momentos más decisivos, dirá:

"Ma passion ne peut autrement se depeindre,
Passion qui me fait captive d'un captif,
Quoy que l'honneur s'oppose en faisant le rétif."⁽⁸⁾

⁶ Lope, *Op. cit.*, pág. 464. En otro orden de cosas, nos sorprende bastante esta imagen de una mujer activa, que quiere luchar por lo que ama; mujer más próxima a los tipos del teatro francés que del español.

⁷ Lope, *op. cit.*, pág. 464.

⁸ Hardy, *op. cit.*, pág. 74, vv. 58-60.

Curiosamente, la heroína de la tragicomedia gala nos relatará posteriormente sus dudas; en su interior se está librando una dura batalla entre lo que entiende es el deber de acudir a visitar a un cautivo de noble abolengo y el peligro que para su honor supone, consciente como es de ese amor que la invade:

"L'aimant d'une vertu que vous est naturelle
Met chez moy le devoir et l'honneur en querelle,
Devoir qui nous oblige à venir consoler
Ceux que veut la fortune outrageuse fouler,
Charité que l'honneur à celles de ma sorte
Dispute, apprehendant qu'un scandale n'en sorte."⁽⁹⁾

De estas confesiones femeninas podríamos extraer la idea de que ambas mujeres tienen un concepto muy particular del honor: entienden que esa palabra significa fundamentalmente castidad y fidelidad: no es sorprendente que en ambas obras se mencione a un personaje femenino, Penélope, como se sabe atribulada esposa del viajero Ulises, que ha pasado a la historia como símbolo o caracterización de la constante fidelidad al marido, a pesar de todos esos pretendientes que tuvo que rechazar durante los veinte años que duró la singladura de su esposo. Mas la concepción de la fidelidad es distinta en ambos autores: mientras que en la comedia española el marido duda de que realmente pueda existir esa Penélope, y a sabiendas de que su no existencia supone la mancilla del marido:

"Que no hay Penelope ya,
Y que a gran peligro está
Celio querido, mi honor."⁽¹⁰⁾

en la tragicomedia gala hay una Penélope de carne y hueso, la marquesa, que contra viento y marea sabe conservarse fiel a su esposo, en alguna

⁹ *Ibid.*, pág. 75, vv. 25-30.

¹⁰ Lope, *op. cit.*, pág. 468.

ocasión parangonado por su pretendiente a Ulises: "Où votre brave Ulysse une preuve a rendu". Y este mismo personaje la comparará con la heroína griega:

"Vous verray ie toujours dans une fleuve de larmes,
A qui la patience aura caché ses armes?
Onc la Grecque pudique en vingt-ans qu'un épous,
Fut le jouet des flots ne pleura tant que vous,
Elle donnoit par fois quelque treue à ses plaintes."⁽¹¹⁾

Fidelidad que es una constante en los comportamientos de las esposas de los respectivos protagonistas y también en Fátima, aunque posteriormente descubramos nuevas razones en su modo de actuar, ya que no cederá ante las pretensiones de Haquelme, aun teniendo para ello que inventarse la estratagema de una enfermedad. Y estas fieles y honradas mujeres no están recluidas en un convento ni portan cinturón de castidad alguno: constantemente se ven sometidas a una serie de presiones para que abandonen su coraza penelópica; continuamente tienen que estar a verlas venir, al acecho de mil y una tretas: la española Clavela, por ejemplo, tendrá que enfrentarse y soportar las presiones de su familia para que se case de nuevo y rompa su fidelidad:

"responde sí, ¡por tu vida!"

o si no, la muerte, la esperará su padre (pág. 482). Su hermano Laurencio, también presionando, la reconvendrá así:

"Hermana, nunca los muertos
Quieren llantos excesivos,
Que les pesa que los vivos
Hagan tales desconciertos;
Yo fui de tu esposo hermano,

¹¹ Hardy, *op. cit.*, pág. 71, vv. 77-81.

Y pues, que te cases ruego..."(12)

Y también mediarán las mujeres; Leonora, por ejemplo, en los siguientes términos:

"Desobedecer así al padre es cosa injusta."(13)

para más adelante, y ante la inutilidad de tales argumentos, cambiar de táctica y comenzar, adornándolo con sus mejores palabras, una descripción de las virtudes del que todos desean se convierta en su nuevo esposo:

"¿No miras su gran riqueza?
¿No miras su grande amor,
Talle, gracia y valor,
Su condición de nobleza?"(14)

planteamiento sibilino y tentador al que, para dotarlo de mayor entidad y fuerza opone ese "coge las rosas de la vida", unas palabras anteriormente dejadas escapar:

"Perderás la mocedad
Esperando su venida,
Siendo un caballo la vida
Por donde corre la edad.
Vendrá muy viejo después,
Y tu estarás que el espejo
No sepa darte consejo,
Cuál es la cara o los piés."(15)

12 Lope, *op. cit.*, pág. 483.

13 *Ibid.*, pág. 483.

14 Lope, *op. cit.*, pág. 483.

15 *Ibid.*, pág. 472.

Arremetidas y presiones que también tiene que sufrir la Condesa de la obra gala, sobre todo debidas al amor secreto, pero menos, que siente hacia ella el marqué de Bade:

"T'estime perfide une timidité,
Où à la mieus nommer une stupidité,
Qui loin des affligez crainte de leur déplaire
Nous retient où la veuë est le plus nécessaire,
Comme ie l'imagine à cette heure chez vous
Demy morte attendant le retour d'un épous."⁽¹⁶⁾

La noción de honor que ambas mujeres mantienen gira en torno a los conceptos de fidelidad, castidad y honestidad, noción diferente a la de los hombres, aunque matizada entre sí. En *Viuda, casada y doncella* el sentido del honor está en función de la mujer, quizá por ser fiel el autor a ese concepto tan extendido más allá de nuestras fronteras según el cual el honor de los españoles se ubica en la entrepierna de una mujer. La realidad social de la España lopesca, sin embargo, entendía que la naturaleza había colocado a la mujer bajo la protección del hombre: tutelada en un principio por el progenitor, éste sólo perderá sus derechos cuando la entregue en matrimonio a otro hombre, el marido. El padre, responsable de la familia y de la honra se ocupará de mantener bien alto el honor de su hija, honor al que se debe anteponer cualquier deseo. Y es esta preocupación paterna, enfrentada a la de la hija, la que aparece meridianamente en Lope, y en algunos pasajes de Hardy, como por ejemplo el episodio en que Saraloc maldice la huída de su hija, Elmire con el Conde, ya que conlleva una tremenda merma en su honor:

"Que ma fille tousjours si chaste et retenuë
S'abandonne au brigand publique devenuë,
Ouy, ce sexe fragile, hypocrite et pipeur
Sort de sa modestie au sortir de sa peur,

16 Hardy, *op. cit.*, pág. 89, vv. 75-80.

Ma licence servit de planche à ses malices,
Capable de tromper la prudence d'Ulysse."(17)

Haquelme reaccionará igual en la obra española al sospechar que Fátima ama a Feliciano, aunque en este caso aparecen ciertos ribetes más propios de los celos. Tarife está intentando convencerlo con su "mas tu esclavo procura tu deshonra", inicio de toda una retahíla de argumentos, a los que Haquelme responde con estas palabras:

"Júntalos, por tu vida, que yo me entro
En este pabellón, porque mis ojos
Juzguen tu engaño, o mi desdicha juzguen."(18)

y, más adelante:

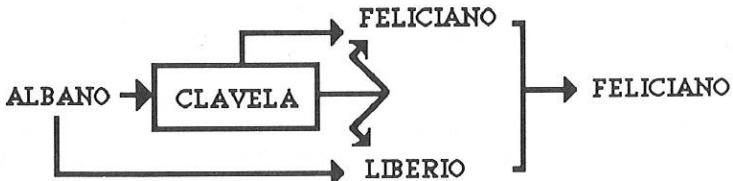
"Cierta es, Tarife, mi afrenta
¿Destá manera se cura
de Fatima la locura?"
¡Oh, fiero español doctor!"(19)

La pasión de la mujer es, al no gozar del consentimiento paterno, un elemento que distorsiona y mancilla el honor, a partes iguales, del padre y del amante. En *Viuda*, Albano se enfrentará a su hija Clavela porque ésta, contra el deseo partero, pugna por mantenerse fiel a su esposo, al mismo tiempo que odiará a Feliciano y preferirá a Liberio, odiado y vituperado por su hija:

¹⁷ Hardy, *op. cit.*, pág. 95, vv. 89-93.

¹⁸ Lope, *op. cit.*, pág. 476.

¹⁹ *Ibid.*, pág. 478.



Clavela se enfrenta al típico conflicto entre el honor (en el sentido de obediencia y fidelidad a la familia y a la convención social) y el amor-pasión; y en la disyuntiva optará por no compartir la voluntad del padre y transgredir el honor. Leonor, prototipo de mujer convencional y respetuosa, ejemplo de obediencia al jefe (padre o marido), reconvendrá a la joven: -Desobedecer así al padre es cosa injusta-, ante lo que la joven enamorada responde con un "¿Es su obediencia forzosa?", a lo que se opone la rotunda respuesta de Laurencio:

"De tu padre es ese gusto,
y de los hijos, prudencia,
mostrar al padre obediencia."(20)

obediencia que de no cumplirse arrastrará a la hija a la inexorable muerte, a manos de su propio padre:

"Por Dios, que te he de quitar
la vida en este aposento,
o has de hacer mi pensamiento."(21)

cosas, una y otra, que Clavela pretende evitar con el recurso a una salida honrosa: el convento.

20 Lope, *op. cit.*, pág. 483.

21 *Ibid.*, pág. 484.

Esta ciega obediencia a los designios paternos no aparece en *Elmire*, otra de las diferencias básicas entre las dos obras; las razones están en las condiciones más laxas, más permisivas de la sociedad francesa de los primeros años del siglo XVII, prontamente anuladas por un sentido de la moral más rígido, y con ello más jerarquizado y obediente, como se puede ver en la versión corneliana del Cid: Jimena, enamorada de Rodrigo, necesitará previamente lavar la afrenta contra su padre, necesitará la venganza que deje a salvo su honor para, posteriormente, dar rienda suelta a sus sentimientos, dictados ya por la razón y buen hacer del poder, y sobre todo por la sanción de la autoridad real; igualmente, con el paso de los años se irá imponiendo la moral jansenista, con sus traumas y dependencias.

Y ya que estamos hablando del amor y del honor como elementos básicos, conviene señalar la distinta manera de pronunciarse sobre el amor femenino. Para Lope es algo tan frágil como el viento, arma de doble filo que pende sobre el marido, continuamente temeroso, hasta tal punto que siempre estará preocupado por su honor, incluso aunque nunca haya sido puesto en peligro. En la obra francesa carece de relevancia: jamás veremos al Conde preocupado por lo que esté haciendo su esposa en Europa, nunca se mostrará celoso; hay una serena complacencia en la autenticidad y fidelidad de su esposa. Feliciano, en la obra hispana, aunque aparenta seguridad sobre los sentimientos de su esposa, no deja de dudar:

"Celio, todo hombre casado
Muestre que está confiado
Que es de importancia a su honor;
Pero en el alma interior
Viva con el mayor cuidado,
No porque resulte daño
Del honrado desengaño
Que si una mujer noble alcanza,
Mas porque la confianza

Es víspera del engaño."(22)

como tampoco el moro Tarife, que refiriéndose a la mujer dirá, sin recato, que donde está la ocasión está el peligro; cuando aconseja a su superior también lo pondrá en guardia:

"Ser mujer es peligroso, noble Alcaide,
Y el remedio es quitar las ocasiones."(23)

Se está imponiendo, pues, la visión de la mujer como "sex fragil" según las palabras textuales de Saraloc; necesita protección porque es débil pero también porque siempre está en la cuerda floja de la tentación. El matrimonio es la medicina que debe cuidar a la enferma de las tentaciones, el bálsamo que haga cesar las pretensiones de todo rival; consecuentemente la mujer estará ya libre de todo peligro. Y de aquí se deriva que resulte un gravísimo atentado contra el honor individual y social abordar a estas damas. En la obra francesa, sin embargo, el estar casado, la condición de esposo que tiene el Conde no supone obstáculo alguno para la heroína, cuyo impulso amoroso permanece impoluto: la única dificultad radica en la estrecha concepción del matrimonio de la época, basada en su carácter monogámico, concepción que se ampliará hasta la bigamia. En *Viuda, casada y doncella* Clavela es una "auténtica" casada al consumar su matrimonio con Feliciano; cabría pensar que desde ahora tenían que finalizar las pretensiones de Liberio: pues, bien, por si acaso, asistiremos a un atar todos los cabos, a dotar de siete llaves el sepulcro del Cid: por si acaso, Liberio será casado con Octavia, alejando así la tentación. Hay que reparar en que de este hecho podemos deducir que la concepción del sexo femenino como "débil" es susceptible de ampliación al masculino, aunque únicamente en el dominio de la carne.

22 Lope, *op. cit.*, pág. 469.

23 *Ibid.*, pág. 483.

Y junto a esta concepción del honor caballeresco vinculado con el amor y la mujer, no deja de sorprendernos también su relación con los conceptos de nobleza y gallardía. En la obra española el caballero, el hombre honorable por excelencia, el noble, es capaz de engañar cuando su vida está en peligro: "vaya sentido del honor"; cuando Fátima está en peligro y le pregunta a Feliciano que si el noble le engaña, éste le responde con un "En la fuerza", máxima que aplica nada más verse en una situación apurada. Veamos el siguiente diálogo:

"Haquelme: Luego, ¿tú médico eres?
Feliciano: Sí, soy.
Celio: ¿qué has dicho, señor?
Feliciano: Celio, vive si pudieres."(24)

Y será mediante el engaño como huyen Fátima y Feliciano, usando un conjunto de estrategias; y ya se sabe, sólo hay que comenzar algo para afianzarse: el noble, a quien su sentido del honor no permitía mentir, una vez caído en culpa se deslizará por un sendero repleto de engaños, incluso en el amor, como cuando Feliciano se enfrenta a Fátima y resuelve la situación con el recurso a "Yo he de engañar o morir", engaños que confesará a la joven al final de la obra, cuando se encuentra fuera de todo peligro. Idéntica situación hallamos en las relaciones entre Liberio y Octavia: el joven está hablando de amores hacia ella cuando simplemente son una tapadera del despecho, originado en el rechazo de Clavela:

"Cuando amaba le traté;
Pero por vos le dejé,
Adorada Octavia mía..."(25)

24 Lope, *op. cit.*, pág. 470.

25 *Ibid.*, pág. 461.

El propio Liberio acudirá a la argucia del engaño al enviar a su adorada e imposible Clavela una carta de amor que ella recibe porque atribuye a su esposo Feliciano.

Sin embargo, y a pesar de la persistencia del engaño, la gallardía subsiste, el caballero pretende serlo, lo que marca otra diferencia con la obra francesa: en *Elmire* no hallaremos el menor rastro de mentira, el noble siempre va con la verdad por delante, jamás renegará de su fe y siempre permanecerá fiel a sus principios, a sí mismo: así, se negará a aceptar las riquezas que le ofrece Saraloc si conviene en convertirse en uno de los suyos, porque significa renegar de la fe cristiana, y a ayudarle a derrotar a los cristianos; ante esta tentadora oferta, que Feliciano no hubiera dudado en aceptar, el Conde prefiere su condición de prisionero y sufrir todos los castigos a que quieran someterlo: no será traidor a su fe, creencias, patria y cuna. Piénsese en las palabras del héroe español, Feliciano, dispuesto a lo que fuere con tal de sobrevivir. El Conde, a las palabras de Saraloc, en un intento de convencerlo, responderá con absoluta contundencia:

"Ma foy ressemble un roc aux vagues resistant."⁽²⁶⁾

Y a la oferta de situarlo al frente de sus huestes, con idénticos atributos y poder a los que tenía en las tropas cristianas, opondrá:

"Que serviroit ce chois? Ma franchise reduite
A recevoir esclave ou prendre la conduite
Des mortels ennemis? O cieux! la verité..."⁽²⁷⁾

El rey sarraceno le contestará diciendo que el tiempo, con toda seguridad, le llevará a cambiar de opinión; nueva equivocación, porque el Conde considera un auténtico crimen traicionar su conciencia y creencias;

²⁶ Hardy, *op. cit.*, pág. 70, v. 28.

²⁷ Hardy, *op. cit.*, pág. 71, vv. 61-3.

ello no es propio de un noble, que debe combatir por sus ideas y afrontar los males que de ello se deriven:

"Trahir ma conscience? ô l'execrable crime..."(28)

Y aún existe una última diferencia en la concepción del honor en los dos héroes: en la obra francesa la sinceridad del Conde es absoluta en todo momento: cuando sabe que Elmire está perdidamente enamorada de él, antes de preparar la huída, entiende que su obligación es comunicarle que está casado; que sepa a qué atenerse, no puede aspirar a ser la única dueña de su corazón. Piense pues lo que vaya a hacer antes de dar un paso que posteriormente no vaya a decepcionarla. El Conde es absolutamente honesto en todo momento. Feliciano, por el contrario, consciente de que la joven esclava, Fátima, lo ayuda por amor, se cuidará muy mucho de explicarle su verdadera situación afectiva.

Se sincerará tras haber huído. La joven ha sido un instrumento de liberación y enriquecimiento, a la que, máximo agradecimiento posible, ofrecerá como don matrimonial a su criado Celio.

De todo lo reseñado hasta el momento podríamos concluir apuntando que la concepción del noble en Hardy es más auténtica que la deducible de la obra española: el héroe que se precie de serlo no debe engañar jamás, prefiere la muerte a la mentira.

c) Tratamiento de los mahometanos

En este apartado, también relacionado con la trama narrativa, hemos agrupado las cuestiones relativas al problema de los moros, la limpieza de sangre y la conversión, elementos que marcan otras diferencias entre ambas obras.

²⁸ *Ibid.*, pág. 77, v. 69.

Sabido es lo sucedido en España por mor de la reconquista y creencias religiosas, los conflictos que de ello se derivaron y esa necesidad de atestiguar la "limpieza de sangre". En *Viuda, casada y doncella* Mahoma es motejado como un "zancarrón", apelativo degradante que, en el contexto de la nobleza provocaba la hilaridad general. Feliciano, tras engañar a los sarracenos, mantiene el siguiente diálogo con Celio:

"Feliciano: Ya soy doctor confirmado
Celio: ¿Por dónde tienes la borla?
Feliciano: Por la casa de Meca y el zancarrón de
Mahoma."⁽²⁹⁾

Todavía existía en España el desprecio hacia los invasores árabes, ampliado con el desdén hacia sus formas de religión, sin duda relacionado con la Inquisición, etc... Los moros que dibuja Lope siempre salen malparados, se trate de Haquelme, Buacón, Tarife o Habrén: continuamente son engañados por Feliciano, Celio o Fátima. En la obra francesa, cuyos personajes hacen gala de un mayor sentido cristiano de la vida, sin embargo, no se da esa preocupación de cristianización, esa necesidad de demostrar las creencias: el Conde, siempre fiel a sus ideas, no menospreciará ni se burlará de los mahometanos.

Ambas obras coinciden, sin embargo, en la conversión del personaje moro femenino. En la española, superado el episodio del engaño, la joven esclava se convierte al cristianismo para, posteriormente, contraer matrimonio con el criado Celio. Feliciano no podía haberlo hecho porque no amaba a la joven, pero sobre todo porque ya estaba casado: no podía transgredir la norma monogámica del cristianismo:

"Fátima, vive el cielo que hasta agora
A ninguna de entrambas he ofendido
El amor que se debe a un amor solo.

²⁹ Lope, *op. cit.*, pág. 472.

Cristiano soy en esto, y tan cristiano
Que algunas veces me has encarecido
Lo que mi ley me debe en esta parte."(30)

Y resulta necesario apuntar que si, tras la conversión, se casa con un criado, es porque resulta de poca monta para un noble, carece de pureza de sangre. En la obra francesa, Elmire, princesa egipcia, se convierte al cristianismo por amor, pero también por convencimiento. Es culta y sabe encontrar la verdad, sabe que el ejemplo que está dando el Conde proviene de lo arraigado de sus creencias, que deben ser muy profundas cuando ni los tentadores ofrecimientos de su padre consiguen hacerle abjurar de las mismas.(31)

El Conde, en varios momentos de su cautiverio, despreocupándose de su propia situación tendrá como única motivación, como sola fuente de dolor la idea de una Elmire pagana. Por ello se dedicará en cuerpo y alma a convencer a la joven de lo erróneo de sus creencias y a tratar de convertirla:

"Croire guerira l'âme ainsi que le corps
Vous approchez du Ciel en éloignant ces bords ..."

a lo que la joven responderá con:

"Moyennant que la foy d'un mariage tienne
Ie ne le seray pas, ie suis déja Chrétienne ..." (32)

para confesar, finalmente:

³⁰ Lope, *op. cit.*, pág. 486.

³¹ *Vid.*, Hardy, *op. cit.*, pág. 74, vv. 71-74.

³² *Ibid.*, pág. 85, vv. 47-50.

"Car luy sauvant le corps, il m'aura sauvé l'âme."(33)

El Conde ha conseguido, pues, la conversión de una princesa sarracena; el Papa, en señal de agradecimiento, consentirá en aceptar la bigamia. Por supuesto, esta solución resultaría inaceptable en la cristianísima y ortodoxa España. De ahí que Fátima, en definitiva la causa primera y básica para la fuga de Feliciano, y de su posterior felicidad, sea recompensada con amor, pero no el deseado, sino el del criado.

II. LOS PERSONAJES

Elucidada la trama narrativa con sus similitudes y diferencias, vamos a considerar los paralelismos y divergencias existentes entre los personajes; para ello, hemos seleccionado las siguientes parejas, con sus significados:

1. Condesa de Gleichen / Clavela → Fidelidad absoluta
2. Elmire / Fátima → Esposa / amiga
3. Conde de Gleichen / Feliciano → Bigamia / Monogamia
4. Conde de Salm / Albano → Respeto y obediencia
5. Marqués de Bade / Liberio → Tentadores
6. Mahoma / Dios → Religiosidad

1. La fidelidad

33 *Ibid.*, pág. 107, v. 34.

La esposa del héroe galo, desde los primeros momentos de la obra cumple la función de esposa absolutamente fiel a su marido, tremadamente desesperada por la ya larga ausencia de éste, y abocada a temer la soledad; por ello gusta de sentir a su lado la compañía del marqués de Bade, teórico consolador y amigo que la ayuda a superar los difíciles momentos por los que está pasando, aunque la realidad es que preferiría verla viuda, para poder así ocupar ese tálamo tan celosamente conservado inmaculado para el esposo. Por ello asistiremos a las reiteradas solicitudes del marqués para que cese en sus llantos y lamentaciones, dado que así solamente conseguirá que se marchite su belleza, so pretexto de que la gloria alcanzada por su marido exige un recibimiento por todo lo alto; acto seguido, y al hilo de su discurso dejará deslizar sibilinas dudas: sería lamentable que el Conde muriese en combate, posibilidad siempre presente para cualquier guerrero, y muy honrosa, por cierto. En este juego asistimos a un lento desarrollo en la psicología del marqués: de un respetuoso apoyo a una dama en difíciles momentos, plena de dolor, está pasando a mostrarnos sus verdaderas intenciones, de índole amorosa, prontamente rotas por la dama al decirle que de nada le serviría a ella el glorioso martirio de su esposo: únicamente la postraría en la más desolada viudedad. En el segundo acto la desesperación de la dama no tendrá límite, hasta el punto de que enviará a Rodolfo en pos de noticias sobre la suerte de su esposo, con poderes para ofrecer todas sus riquezas si fuere necesario, a cambio de la vida de su marido: la única posesión que le interesa es su marido y, si para rescatarlo tuviera que ofrecer su propia vida, que cuenten con ello. A su primer rasgo de fidelidad añade un segundo: el total desprendimiento; en esta disposición se encuentra cuando aparece de nuevo el marqués, a quien llamará inoportuno y en absoluto compasivo, ya que va a contarle la gloria con la que habrá muerto su marido, conocida como era ya la derrota de los ejércitos cristianos. Aunque reitera su total disposición para lo que ella deseé se verá nuevamente rechazado, con muy buenas palabras; tras agradecerle su buena voluntad, le recordará con firmeza:

"Ma consolation se puise en ma constance.
qui n'ay graces à Dieu besoin d'autre assitance.

Pour les commodités requises à tirer.
De sa prison celuy qui me fait soûpirer."⁽³⁴⁾

El marqués se percata así del gran amor que continúa teniendo al Conde. En el tercer acto nos hallamos ante una mujer en la que el miedo triunfa sobre la esperanza: comienza a añorar la felicidad obtenida junto al ausente esposo, de la que únicamente quedan pequeños rescoldos, en forma de hijos; a partir de la añoranza la invadirá un sentimiento de desprecio hacia el marqués: se siente espiada y teme que esté tramando alguna traición: aunque la diga que viene a distraer sus dolores piensa cuando menos en su inoportunidad, y no se recatará en decírselo: tenga muy claro, señor marqués, que la única forma de que yo sea feliz radica en la aparición de mi esposo; ante ello, éste le hará ver que no existe posibilidad alguna de rescatarlo, y ante tamaña desconsideración y grosería se verá rechazado sin contemplaciones. Y aquí surge el triste sino de los enamorados cegados. Despechado como se siente, el marqués de Bade no podrá ya ocultar sus verdaderos sentimientos, pasando a declarar sus amores por la marquesa, sin recato alguno, lo que colmará la medida de ésta: como si no sufriera poco, viene ahora un petimetre a pretender ocupar el lugar exclusivamente reservado para su héroe:

"O! que telle folie en son apprentissage,
Pauvre homme, désormais te dois bien rendre sage,
Tu as voulu tirer un haspic du buisson,
Tu as voulu tirer la flamme d'un glaçon,
Voulu mettre le vice où la vertu preside,
Voulu rendre, imprudent, la loyauté perfide,
Une imprenable fort où commande l'honneur,
Voulu surprendre ainsi que lâche suborneur,
Où, d'une chastelé la brave resistance
Te repousse confus et plein de repetance:
Quel remède à cela? Tu ne pouvois pas moins,

³⁴ *Ibid.*, pág. 82, vv. 37-40.

Que sonder son courage en un lieu sans témoins,
Ta retraitte honorable est ce qui te console
Outre que tu as sçeu revoquer ta parole,
Tellement que tu peus au mary de retour
Faire legitimter ton adultere amour."(35)

Y con estas palabras hará mutis por el foro hasta que reciba la noticia, èn boca de Rodolfo, de que su marido se ha fugado y viene acompañado de una princesa egipcia, Elmire, hecho que no impedirá que aparezca completamente serena en el quinto acto; lo acepta con calma, aunque su profundo dolor esté patente en las siguientes palabras:

"On aime toujours mieus le bouton d'une rose
Au soleil qui luy rit nouvellement êclose,
On a certes toute autre ardeur à la cueillir
Que celle qui déjà commençoit à vieillir."(36)

a las que Rodolfo responderá diciendo que como su amor se basa en la virtud, su raíz será más profunda; pero la mayor prueba de su amor hacia el Conde se manifiesta cuando tiene que convencer a su padre, que no aprueba el amor adulterio: hará de valedora y le contará todo lo que Elmire ha hecho por el Conde, tanto y tan valioso que es de justicia premiar a la joven egipcia con lo que para ella más preciado existe: su propio esposo; aquello que solamente ella debía poseer, quiere ahora, libremente, compartirlo, ya que no desea pecar de ingrata. Y aunque es consciente de que puede ser malquerida, como su padre le apunta, no se arredra: con oír las palabras de su marido y poder contemplarlo tiene suficiente, y si eso es rebajarse, también es su deber. Cuando el marqués de Bade, su antiguo pretendiente, acude a rendir pleitesía al Conde, visita justificada en esta ocasión; la Condesa olvidará todas las malas jugadas para emocionada como está, casi caer desmayada.

35 *Ibid.*, pág. 92, vv. 73-88.

36 *Ibid.*, pág. 102, vv. 81-84.

Hardy nos ha ofrecido, pues, un retrato muy noble de la marquesa, el propio de una dama que sabe superar la larga noche de la soledad con una sola estrella como constante: la fidelidad. Es una mujer cuya vida está en función exclusiva de su esposo.

En la comedia española nos topamos con una mujer, Clavela, que al igual que la heroína gala se muestra como dechado de nobleza y sencillez. Ama a Feliciano y no parará en mientes hasta casarse con él, a pesar de que su padre quiere que lo haga con otro y llegue a incoar un pleito contra su amado; si su padre resultara vencedor en la disputa, se dará muerte. La protagonista española tiene un rasgo más que la francesa desde el comienzo: si ésta entra en conflicto con su padre al final de la obra, cuando se opone a una historia de bigamia, la española se enfrenta a la oposición de su padre desde el comienzo: es un ser que se debate entre el sagrado deber de obedecer a sus padres y sus sentimientos amorosos; si en un primer momento vence el amor y se casa con Feliciano, en un segundo lo hará la obediencia y contraerá nuevas nupcias con Liberio.

Clavela aparecerá fuera de sí cuando cree que Liberio ha ganado el pleito, y ni las buenas palabras y razones que le dan son capaces de enternecer su corazón, todo él volcado en el amor a Feliciano:

"Donde mande Feliciano,
Que es hoy el que manda en mí,
Pasaré con rostro igual
El regalo o el desdén,
Un siglo, un tiempo inmortal,
Que sin vos no quiero bien
Ni con vos temo algún mal ..." ⁽³⁷⁾

aunque ello le suponga, teniendo que aceptar los designios paternos, abandonar el hogar. Una vez desposada será un fiel reflejo del prototipo de

³⁷ Lope, *op. cit.*, pág. 458.

mujer volcada en cuerpo y alma con su marido, a quien, tal es el temor que siente por su vida, no dejará salir cuando advierte el ruido de armas en la calle; acertado presagio, dado que en este episodio se fraguan todos sus males: asomado a ver qué sucedía, Feliciano, matará a Alberto, hermano de quien había sido su rival amoroso; de resultas del lance tendrá que escapar. A partir de este momento cambia la situación de la joven, ya que la felicidad es sustituida por la más cruel de las desgracias: ha perdido a su amante y además tiene que volver a la casa paterna para escuchar terribles palabras: todo lo sucedido es un castigo de Dios por no haber respetado los designios paternos:

"¿Ves cómo quien no obedece
A los padres, Dios permite
Que aquello el tiempo les quite
Que el mismo tiempo le ofrece?"

En el segundo acto nos encontramos con una mujer que espera impaciente la vuelta del esposo, a pesar de las pocas palabras de esperanza que tiene; la pobre mujer es sometida a continuas presiones; su criada se encargará de reiterarle hasta la saciedad que debe contraer nuevo matrimonio con Liberio, entregándole una carta de éste, que acepta al pensar que era de su verdadero marido. Asistimos al desarrollo de una auténtica rueda de tentaciones: frente a un Liberio de quien todo el mundo se deshace en elogios le presentan la imagen de un Feliciano que, caso de no haber muerte, regresará cano y viejo, lo que no es óbice para que la muchacha muestre una ciega entereza y no sucumba, amarrando con más fuerza si cabe su fidelidad, que desea mantener incólume hasta la muerte, a la que invocará cuando su padre le presente una relación de muertos y desaparecidos en el naufragio, entre los que aparecía el nombre de un tal Feliciano. De la inmensa alegría que la invadía al creer que iba a tener noticias de su marido pasa a la más desgarradora de las tristezas, aspecto que no se da en la Condesa de *Elmire*, ya que jamás recibirá noticias que hablen de la muerte de su esposo, por más que se empeñaban los agoreros que la rodeaban. Aquí radica una de las grandes diferencias que separan a ambas mujeres, destinadas, sin embargo, a cumplir idéntica función. La

Condesa siempre esperará a su marido ausente, y de ahí la fuerza que le permite no sucumbir a los deseos del marqués: tiene fe en el regreso, carece de pruebas que confirmen su muerte o desaparición; Clavela, por el contrario, dispone de pruebas reales: la relación de víctimas del naufragio le lleva a pensar que su marido es uno de ellos; sólo le queda optar por una de estas dos posibilidades: o permanecer viuda o casarse. Y aunque en este dilema llega a pensar en la solución del convento, acaba cediendo y se casará con Liberio, aunque dé a entender que lo hace para no contrariar por segunda vez los deseos paternos. Aquí hallamos la gran diferencia entre las dos féminas: la Condesa no contrae nuevas nupcias, mientras que Clavela sí, si bien una y otra han sido igualmente fieles a sus respectivos maridos. Clavela, más asediada y con un mayor cúmulo de circunstancias en su contra, ha sabido mantener una actitud tan noble como la Condesa, de quien no sabemos qué hubiera hecho de haberse hallado en una situación similar. Por otro lado, la heroína hispana era una viuda irreprochable y ejemplar, hasta tal punto que su padre se asombrará de que siga llorando al marido durante tan largo tiempo, sobre todo al pensar que no llegó a gozarlo, que no hubo consumación matrimonial. Y en este no gozar fija su insistencia para que se case con Liberio y goce de las rosas de la vida, insistencia en la que participará su propio cuñado. De todos modos, entre los diversos razonamientos prima el superior de la autoridad paterna, en esta ocasión dispuesta a ser ejercida con todas las consecuencias, como muestra ese:

"¡No hay que replicar! ¿Soy tu padre, o qué soy...?"

y que se cierra con una amenaza cruel: o cumple sus deseos o la mata. Toda una conjunción de elementos la están obligando a otorgar ese "sí" tan celosamente guardado:

"Porque forzada y rogada
No es mujer, es piedra helada

La que no se rinde así ..."(38)

aceptación que la sumirá en el más profundo de los abismos, y que se advierte en su rostro, detalle en el que reparará Feliciano cuando interrumpe la velada de los recién casados (Feliciano conoce por boca de Celio que la joven había rehusado con todas sus fuerzas este nuevo matrimonio, y que si lo había aceptado fue merced a la presión ejercida por su padre, quien, poniéndole una daga en los pechos, había arrancado el consentimiento).

Y es la última imagen de la joven la que mejor contribuye a completar la sencillez de su retrato: ante las noticias de que Feliciano ha vuelto acompañado por una mujer, se siente herida en lo más profundo de su ser; nótese de nuevo la diferencia con la obra francesa: mientras que la Condesa, agradecida por los desvelos de Elmire, acepta compartir al marido entre las dos; Clavela no soporta la idea; bajo ningún concepto se avendrá a compartir con nadie a Feliciano. Aquí se ubica la diferencia fundamental entre las dos obras, aunque lo veremos más adelante en otro lugar: mientras que *Elmire* concluye con una bigamia consumada, en *Viuda, casada y doncella* no se dará tal situación: Fátima solamente ha sido una oportunidad -tal vez la única-, para escapar, pero en momento alguno ha pensado Feliciano en compartirla con Clavela; incluso se avergüenza de su comportamiento. Y en Clavela tampoco hay bigamia: contrae segundas nupcias obligada por su padre y al creer muerto a su marido. Además, el matrimonio no se había consumado, con lo que, en la más ortodoxa línea de la teología cristiana, podíamos entender que nunca existió.

Así pues, podríamos resumir señalando que entre las dos heroínas, aunque los hechos no son idénticos, sí se dan no pocos paralelismos y semejanzas, sobre todo en sus respectivos comportamientos y maneras de pensar; desempeñan idéntico papel pero desde diferentes perspectivas, marcadas por el concepto del honor hispano, que nos presenta al cabeza de

38 Lope, *op. cit.*, pág. 484.

familia como guardián de los hijos y del honor del linaje, responsabilidades que le confieren el grado de máximo obedecido: por ello contrae matrimonio la joven, aunque su corazón permanezca inexorablemente puro y a disposición de Feliciano. Todavía no se daba en la sociedad francesa una rigidez similar, ya que habrá que esperar a 1635/40 para que se impongan estos criterios: hasta entonces, una conjunción de ideas vinculadas al libertinaje erudito y a tradiciones provenientes del siglo anterior, habían posibilitado una sociedad más permisiva y galante que preocupada por el solo problema del honor.

Y también habría que apuntar lo delicado de una solución en la que el desenlace feliz fuera la bigamia: habría sido una piedra de escándalo. De ahí que el desenlace resulte feliz pero de otro modo: Feliciano con Clavela, Liberio con Octavia y la joven árabe, -injusto hubiera resultado dejarla fuera de la felicidad reinante, aunque sólo fuere por su bondad y la ayuda prestada al galán-, casada con un criado, Celio.

2. Esposa / Amiga: Elmire y Fátima

En ambas obras es una mujer el factor desencadenante de la acción - si dejamos al margen los elementos externos, guerra santa en un caso, asesinato en otro-, con un rasgo común: extranjera, y además exótica. Una acabará siendo esposa y la otra amiga.

Elmire aparece al final del primer acto hablando consigo misma y conviniéndose de que, efectivamente, se ha enamorado del prisionero extranjero, de quien admira tanto los atributos varoniles como su gallardía al rehusar los favores que el rey, su padre, le ofrece con sólo abjurar de su fe y ponerse al frente de sus tropas: ello le hace admirar vivamente a los cristianos porque su religión les hace superar el temor y triunfar sobre los peligros y tentaciones. Al mismo tiempo, la joven princesa se percata de la imposibilidad de luchar contra su destino: los insondables hilos de Cupido la han cosido fuertemente al corazón del Conde: tendrá que conquistarlo y procurar que un matrimonio secreto los una; y, también, si es rechazada, se dará horrorosa muerte. Desde sus primeras palabras aparece

implícito el matrimonio, anticipando así el desenlace. En el segundo acto pasa a la conquista directa, aunque siempre manteniendo una exquisita honestidad:

"Elle vous offre tout, tout ce qu'honnétement
Peut une chaste Dame offrir licitement ." (39)

y caso de no ser aceptada preferirá la honrosa muerte; tampoco soportará la idea de que su padre no acepte como yerno a un renegado, porque para ella no existen diferencias de clase o creencias: únicamente el amor, y por ello, cuando supone que el Conde está onubilado por la religión, al malinterpretar sus palabras y pensar que se le exigía renunciar a sus creencias, la joven cae en la más tremenda de las desesperaciones. Aquí aparece la religión como obstáculo para el matrimonio: un cristiano tiene prohibido contraer matrimonio con una infiel, problema que se da en la obra francesa y no en la española, a pesar de la mayor libertad religiosa del país vecino, amparada en el famoso edicto de Nantes, pacto mediante el que se cierra el periodo de las Guerras de Religión y se abre un camino a la tolerancia; es obvio que no pasará mucho tiempo sin que tengamos noticias de que la princesa egipcia va a convertirse al cristianismo, religión marcada en la obra con buena señal: resultaría inverosímil que el Conde de Gleichen renunciara a su fe, y aunque en un primer momento el matrimonio es una posibilidad de escapar, poco a poco se va abriendo en su corazón un rincón progresivamente ampliado para acoger al más puro de sus sentimientos: el amor. A partir de este momento hay un crescendo donde el Conde transmuta la amistad en amor, al mismo tiempo que ella se preocupa: no ve clara esa transformación de una rica y agraciada princesa en esclava fugitiva, ante la ineludible pérdida de bienes, consideración y recato: es el único momento en que, preocupada y temerosa, duda de sus actos. Cuando el Conde la diga que en tal situación de desconfianza no puede esperar que prosperen sus más íntimos deseos, se operará la decisión irreversible: no puede permitir, noble como es que se

39 Hardy, *op. cit.*, pág. 76, vv. 35-36.

desconfíe de su palabra; además, aunque no se ha producido una declaración amorosa, la considera implícita en sus respuestas, cada vez más concretas. Nos estamos enfrentando a una de las tácticas más usuales del teatro de Hardy, sabiamente explotada. Antes de emprender la huída es conveniente que los enamorados se conozcan, que sepan las dificultades que se oponen a su felicidad, recurso que, al mismo tiempo, permite alargar la acción: primero surgirá la imagen de una Elmire salvadora, posteriormente el Conde sentirá la idea de que no se la merece, sintiéndose incapaz de hacerle mal alguno para, finalmente, confesar que se consideraría tremadamente engañado si se viera traicionado por quien le había prometido servir hasta el final de sus días. Y de esta manera llegamos al momento cumbre de la acción, del diálogo, cuando Elmire le promete una unión perfecta y le ruega que solamente ella goce de sus favores; es el momento en que el Conde le confesará su oculta y gran verdad: ya está casado, dándose otra diferencia con Lope: mientras que el autor francés juega con la más descarnada verdad, la obra española la encubre hasta el final. Elmire conoce la realidad en el segundo acto justamente cuando declara sus sentimiento al prisionero, mientras que Feliciano confiesa su verdad al final: Fátima conoce la verdad cuando ya se han escapado y están en tierra amiga, cuando la joven, por más que pudiera arrepentirse y querer dar marcha atrás, ya no puede; la heroína francesa, aún sabiéndolo casado, se arriesga a salvarlo, supremo acto de entrega, ya que eso le supone romper con su padre y su privilegiada situación: en su desinteresada actuación, por otra parte, encontrará el premio final: el matrimonio. Fátima tiene menos mérito: al principio de la obra funciona como una hermosa y exótica cimbreante mora que se encapricha de Feliciano por motivos puramente egoístas: ha visto en él la posibilidad de romper con su situación de esclava de Haquelme, a quien no quiere.

Estos datos nos llevan a pensar que los personajes de la obra francesa son más sinceros y nobles que los de Lope; no obstante, el destino que le esperaba a la heroína de Hardy, era mejor al no estar sometida a las frustaciones de Fátima. Aunque el Conde le confiesa que una dulce Condesa y madre de sus hijos le está esperando, también le ofrece una plácida existencia a su vera. Hecho asumido que, sin embargo,

no impide que Elmire se lamente ya que, noble como es, y no simple esclava, siente la comezón de los celos, al pasar por su mente la escena del Conde en brazos de su legítima esposa. También es diferente su reacción posterior: inquirirá al Conde sus pretensiones: ¿quiere tenerla como amiga?, obteniendo una respuesta tan sincera como la pregunta formulada: le ofrece inocentes promesas, respuesta que ofende a la joven, ansiosa como estaba por ocupar el lugar de esposa y no el de amiga agradecida. En el caso de Fátima observamos que es ella la que, enterada de la situación de Feliciano, pedirá ser amiga suya, sin sentir rencor alguno por no ocupar el lugar de la esposa; es factible que nada pudiera hacer por evitarlo pero, en todo caso, sus palabras son serenas, y no pone reparo alguno cuando Celio la recibe como esposa, diferenciándose de Elmire, que no verá más allá de su Conde, que siempre actuará confiando en su ciega fe de enamorada, perfectamente demostrada cuando se ve impelida a compartir a su amado con la Condesa. Fátima acepta sin el más leve dubitar a Celio, lo que nos obliga a decir que si es lógico que Feliciano no tuviera el menor deseo de compartirla con Clavela, no lo es tanto que ella no se hubiera resistido un poco más: parece claro que no le interesaba el amor del joven, como se deduce de su "si no viene esto, bienvenido sea lo otro"; lo que realmente la motivaba era escapar de los brazos de Haquelme y dejar su condición de esclava; necesitaba un libertador, y Feliciano era lo más parecido.

De este modo, ambas mujeres, Elmire y Fátima, se mueven a tenor de la norma máxima de comportamiento, en un sistema de valores donde el fin, distinto para ambas, justifica, sin embargo, los medios. En el tercer acto de *Elmire* ésta está envuelta en un mar de dudas, no sabe si irse o quedarse: diríamos que sus sentimientos se debaten entre el honor y el deber, enfrentados a la voluptuosidad; entre prolongar su gloria o ser feliz sirviendo al Conde, entre ser la primera dama de su país o convertirse en una vulgar vagabunda: lo primero lo tiene al lado de su padre, es la solución conformista; lo segundo, una fuga hacia delante, con el Conde. Y estas dudas están marcando una nueva diferencia con Fátima al caracterizarse casi como el personaje central: de ahí que el autor titule *Elmire*, y subtitule *l'Hereuse bigamie* a la tragicomedia: desde sus monólogos interiores, desde los extensos diálogos que mantiene con el

Conde, estamos asistiendo al desarrollo de su personalidad y conociendo sus más íntimos deseos, mientras que Lope dibuja una imagen de Fátima muy superficial: únicamente sabremos de ella lo imprescindible. Si ambas desempeñan idéntico papel, la función de Elmire es mucho más importante que la de Fátima; mientras que la heroína gala ocupa el primer plano, la española se mueve en un oscuro segundo plano. Los sentimientos de la princesa egipcia se traducen en la expresividad de sus palabras:

"Faites à cette fois que ma prière ait lieu,
Amour vous le commande, Amour, ce petit Dieu."(40)

para ella no existe más Dios en esta empresa que Amor, su amor, y como sabe que el Conde no dudaría en morir antes que cometer una mala acción, no puede entender cómo Dios no le abre los ojos y le hace ver que todo es mutable, salvo el amor. El primer paso de la mutación se opera con la huída, que inicialmente, pretenderá realizar valiéndose del tráfico de esclavos, desconocedora de que el Conde no podrá aceptarlo, por estar esta práctica vedada a los cristianos; el segundo, solventados los problemas personales, consiste en superar la problemática religiosa: Elmire, convertida al cristianismo, puede casarse con su amado, aunque éste, como buen creyente, sabe que le resulta imposible: es ilícito tener dos mujeres. De nuevo se sume la joven en lo ininteligible: pero bueno, ¿no poseían, y era bueno, los hombres varías mujeres en Egipto? ¿No tenían varias mujeres los antiguos y Dios no se oponía? Esta mutación tendrá su solución en la dispensa papal. Y otro problema: ¿le será fiel el Conde?, pregunta que la sume en un profundo maremagnum de sentimientos encontrados: en todo caso no podría soportar el engaño. Por ello, cuando piensa en la mujer del Conde no puede evitar, con toda su buena voluntad, desear que hubiera muerto, a pesar de haber prometido al Conde que mantendría excelentes relaciones con ella.

40 Hardy, *op. cit.*, pág. 78, vv. 7-8.

Hasta ahora, la acción ha transcurrido lentamente; en los dos últimos actos va a precipitarse vertiginosamente. Ese lento transcurrir de la acción ha permitido madurar sesudamente los acontecimientos posteriores a la par que la preparación del desenlace; y si se superan todos los obstáculos (dispensa papal, consentimiento de la Condesa, a pesar de la oposición paterna, etc., ...) es porque estaban perfectamente estudiados desde el primer momento: Elmire y el Conde pasan revista a todos los pros y los contras de su unión, reflexionan: aquí está la importancia de ese lento transcurrir de la acción, de esos largos diálogos mantenidos durante el cautiverio del galán: previamente a su liberación quería asegurarse de sus pretensiones, no dejarse arrastrar por lo irracional o el capricho de un momento. Una vez solventadas las dudas y clarificado el espectador, sabe que todo saldrá a pedir de boca: ha sido más difícil convencerse recíprocamente de sus sentimientos que los futuros acontecimientos; a partir de ahora ya puede acelerarse la acción; no habrá obstáculo capaz de impedir un desenlace feliz. Y, sin embargo, en el cuarto acto asistiremos a un requiebro de Elmire, parece que va a traicionar a su amado cuando su padre, Saraloc, apunta que está seduciendo al Conde, que lo sabe y que no le parece mal si con ello lo retiene y logra pasarlo a sus filas: la joven está a punto de ceder, pero sólo es otro recurso de Hardy cara a contraponer la verdadera situación de la joven: si su padre pensaba que odiaba a los cristianos y que sería capaz de hacer abjurar de su fe al Conde pronto se desengañará, al tener conocimiento de la fuga de su hija con el prisionero, único momento en que Elmire duda, aunque inmediatamente la verán los espectadores en alta mar camino de Roma. Hardy, pues, ha construído un contraste entre los hechos para dotar de mayor dinamismo a la acción: es la única intervención de Saraloc hablando con orgullo de su hija, y justamente en ese momento lo está traicionando. Este recurso, por otra parte, le permite dar el salto desde un "tempus" sosegado a un precipitado desenlace, contraponiendo un pensamiento con la acción producida. Elmire va camino de Roma con la esperanza de convertirse en esposa del Conde, sin haber asimilado todavía la existencia de otra mujer en su vida; será la esclava cristiana, al hacerle ver que el Conde es una buena persona y al recomendarle paciencia quien la tranquilice: estamos ante un hecho querido por la providencia, que cosas más difíciles ha resuelto. A ese Dios bueno

se encomendará la joven para que le socorra si se produce la temida desgracia. Y en estas meditaciones se debate cuando el Conde le da la buena nueva de que ha obtenido la dispensa papal, fundamentalmente otorgada por las virtudes de una casta princesa, Elmire; tan increíble le parece que se negará a cantar victoria: nos está mostrando una personalidad recelosa, capaz de todo para conseguir al caballero y mantenerlo a su lado siempre, personalidad que al mismo tiempo que nos habla de su profundo sentido de la fidelidad, aparecerá, en el quinto y último acto, adornada con la resignación: no se inmutará cuando el padre de la Condesa la llame "simple concubina" o cuando su hombre caiga en los cebos que le tiende la legítima. Fidelidad y resignación que, unidas a su bondad natural, harán que poco a poco comience a ser vista con buenos ojos por la Condesa quien, movida por el sentido del deber hacia su esposo, aceptará cualquier ofrecimiento de éste; además, está la bula pontificia, resorte mágico que induce a pensar que la joven egipcia merece una recompensa; será la propia Condesa quien se ocupe de convencer a su padre para que acepte la nueva y sorprendente situación. Si nos hallamos con una mujer, la Condesa, que actúa de modo tan admirable, muchas veces emocionante, también Elmire sabe estar a idéntica altura, sobre todo cuando la hace ver que la salvada es ella, o cuando la convence de que ambas serían desgraciadas si no actuán como estimaban pertinente. Elmire, en su nobleza, alaba a su rival: estamos ante dos mujeres irreprochablemente dignas; tanta categoría tiene la esposa fiel en ausencia del marido como la princesa fugitiva que se estima merecedora del corazón del Conde. Las dos, al final de la obra, estarán dispuestas a sacrificarse mutuamente (la Condesa al ser consciente de que tiene que recompensar en grado sumo a quien ha posibilitado la liberación de su esposo y la princesa al toparse con una esposa tan fiel, desprendida y enamorada de su marido). Tira y afloja del que no saldrá acuerdo alguno de exclusivización: lo poseerán mutuamente, ya que las dos lo merecen por igual. Las últimas palabras nos muestran a una Elmire que promete querer siempre a la Condesa de Gleichen y desterrar de su corazón los celos, mientras que las del Conde hacen referencia a ella misma:

"Après ce même iour celebre un mariage

Auquel une beauté conquise en mon voyage
Triomphe également sur les travaus soufferts
Pour affranchir son ame en me tirant des fers".(41)

Palabras que sin duda le suenan a música celestial al ser las mejores que podía escuchar, ya que con ellas el Conde está reconociendo la importancia que ha tenido en el desarrollo de los hechos y el amor profundo que le merece su persona.

Más que incompatibilidad de caracteres entre Elmire y la Condesa, el mayor impedimento para su felicidad será el que la bigamia no sea de recibo entre los cristianos: pero la intervención papal introduce el orden. Orden que permite considerar la existencia de dos mujeres cuyos comportamientos son paralelos y comparten idéntica recompensa en una especie de convivencia que hoy llamaríamos triangular.

Fátima, la heroína de Lope, ocupa, como ya señalábamos anteriormente, un plano más secundario; no aparece desde el principio de la obra, sino en el segundo acto, cuando Feliciano y Celio son capturados por los moros tras el naufragio de su barco, al verse obligados a fingir ser médicos para salvar la vida: tienen la inmensa fortuna de que el alcaide, que tiene mal de amores, ve con su llegada la Meca abierta. Justamente cuando está describiendo su mal aparece Fátima, bellísima esclava que se había procurado en el mercado de Fez; el mal del moro, Haquelme, era de muy singular talante: la esclava había sido comprada a un individuo que se iba a casar secretamente con ella a cambio de ciertas joyas; no satisfecho, maldijo la venta: que se lleve a la joven pero que no la goce; a partir de ese momento siempre estaría enferma. La maldición se había cumplido, y ahí tenía tajo Feliciano: intentar curarla. Es un episodio muy bello: Lope ha inventado una hermosa manera de introducir en escena a un personaje que, desde su propia aparición lleva implícito el papel que tendrá que desarrollar: ser lazo de unión con el protagonista. Obviamente, el falso

41 Hardy, *op. cit.*, pág. 109, vv. 25-8.

curalotodo, en Tremecén, verá a la joven y quedará prendado de sus encantos, similares a los de Elena o Lucrecia. Curiosamente ambos autores, para mostrar la belleza tanto de Elmire como de Fátima, han acudido a compararla con la de Elena.

"*Haquelme: ¿Háte parecido bién?*
Feliciano: Un ángel me ha parecido
Del infierno de Cupido.
Haquelme, y de su gloria también.
Digo que dió Mahoma,
Gran bien en esta mujer,
puede en Troya Elena ser,
puede ser Lucrecia en Roma.

"(42)

y en *Elmire*, cuando Rodolfo da la noticia de la llegada del Conde con la joven princesa a su esposa, lo hace así:

"*Passable, n'estimez que l'étrangeire amène*
Le pourtrait revivant d'une seconde Heleine."(43)

Tras las promesas de que sanará a la joven ésta aparecerá en escena, y a juzgar por las palabras de asombro del moro parece que sea la primera vez que la ve de pie: se ha obrado, pues, el milagro, aunque haya sido por la excelente impresión que en la joven ha causado el falso médico español, Feliciano: le contará las causas de su mal a la par que parece estar enamorándose. Podemos distinguir claramente las diferencias entre su actuación y la de Elmire: mientras que a ésta no le interesaba irse de su patria, es aristócrata y goza de una considerable fortuna, y por ello todo lo hará exclusivamente por amor, Fátima es una joven esclava, sin riquezas: sólo se mueve pensando en huir de Haquelme y dejar su condición de esclava. A estos dos diferentes tipos de mujer se corresponden dos

⁴² Lope, *op. cit.*, pág. 473.

⁴³ Hardy, *op. cit.*, pág. 103, vv. 93-4.

hombres también distintos: el Conde, que nunca engañará a Elmire, y Feliciano, que ve en el liviano amor de Fátima su gran posibilidad de huir, convertida en una especie de puente para saltar de África a España. Frente a un Conde y una Elmire completamente desinteresados están Fátima y Feliciano, egoístas e interesados; incluso manifestarán un gran interés por las joyas y el dinero, preocupación por lo material que es una constante de la obra española y que nunca se da en la francesa: solamente se mencionan las joyas cuando Elmire, prestos a fugarse, dice:

"Les joyaux dont je veux le faire gardien.
Ne se peuvent fier qu'à quelque homme de bien."(44)

Fátima es una mujer más ducha en los avatares de la vida; Elmire jamás piensa en hacer mal, no tiene necesidad de burlar al caballero y si le ayuda a escaparse es porque su padre nunca lo aceptaría como yerno de no abjurar de su fe cristiana: su conducta es noble, sincera, desinteresada y basada en su ciega fe de enamorada; la protagonista de la obra española declara estar enamorada de Feliciano por ser esta la única manera que tiene para escapar de su sino junto a Haquelme, ofreciéndole las joyas para que el caballero hispano sienta mayor interés en la empresa (además de no querer a la joven por sus condiciones o belleza, añade el interés crematístico); el amor interesado de Fátima, opuesto al desinteresado de Elmire, es el que confiere mayor categoría moral a esta última.

La joven heroína de *Viuda, casada y doncella*, por otra parte, es quien lleva el peso de la intriga; al abrazar al español en presencia de Tarife le indica cómo tiene que dirigirse a Haquelme, al mismo tiempo que fabrica el enredo con el moro: es una mujer más desenvuelta y de mundo que su correspondiente en la obra gala.

44 Hardy, *op. cit.*, pág. 87, vv. 15-6.

En los dominios de las semejanzas una de las más claras está en el hecho de que son ambas mujeres quienes organizan las respectivas fugas, atando hasta los más mínimos cabos. Dirá Fátima:

"A mujer que quiera así
Ningún peligro se ofrece...
Yo haré al Alcaide ausentar
Fabricando un largo enredo
Con un moro, de quien puedo
La vida y honra fiar."
Ausente, en una fragata
A media noche saldremos,
donde, al mar velas y remos,
corren las aguas de plata.
Y por no dar más sospecha,
me voy...
español, no seas cobarde.
De la ocasión te aprovecha."(45)

y la princesa egipcia:

"Or, faut-il entre nous ores specifier.
Le plus commode temps d'une prochaine fuite.
Qui soit hors des périls à craindre en la poursuite...
Le principal aussi consiste que sans bruit
On couvre ce départ du voile de la nuit...
Descendons sur le port, où trois mots en la oreille
Tiendront l'homme averty."(45)

La descripción de la huída es, desde el punto de vista de la expresividad, mucho más rica en *Elmire*; Lope nos presenta una fuga preparada exclusivamente por Fátima, sin que en momento alguno

⁴⁵ Lope, *op.cit.*, pág.481. Hardy, *op. cit.*, pág. 106, vv.31-37..

participe Feliciano, es el soporte central de la misma y quien se encarga de todo lo necesario para los tres (Feliciano, Celio y ella); en la obra francesa nos encontramos con una fuga preparada por los dos amantes, siendo muy significativo el diálogo que mantienen, ya que nos permite ver con nuestros propios ojos toda la peripecia: el aristócrata le hablará de un piloto español próximo a partir y presto a ayudarlos, respondiéndole la joven en términos perentorios: hay que fijar día y hora, a la mayor brevedad posible...; estamos asistiendo a la descripción de los propósitos de los futuros huídos. El autor español presenta a una Fátima que, al igual que Elmire, se arriesga al peligro pero dando la sensación de que correrá y tendrá que superar menos dificultades, no se da esa especie de cerco peligroso de la obra gala. Pero que actúe sola no quiere decir que Elmire se quede atrás, simplemente que comparte la acción con el Conde, lo que le permite un mayor sosiego y reposo.

La joven Fátima es muy astuta en actitudes: sabrá disimular sus verdaderos deseos y al mismo tiempo engañar a Haquelme al fingir un amor inexistente: cuando solicita seda, en teoría para hacerse un vestido, está creando la posibilidad para la fuga, y elaborar una retahíla de justificaciones válidas caso de ser descubierta, es una mujer interesada, astuta y desenvuelta que sabe convencer a quien se lo propone con las palabras exactas.

Si ambos preparan la huída, el viaje, sin embargo, está marcando nuevas diferencias: en *Elmire* la fuga comienza a prepararse en el tercer acto, y en el cuarto, ya calmados, se dirigen a Roma para obtener la dispensa papal: estamos conociendo los sucesivos pasos de la pareja (preparación de la huída, llegada a Roma, encuentro con Rodolfo y viaje a Alemania), entrelazando constantemente la acción; en *Viuda, casada y doncella*, por el contrario, todo se desarrolla dando bruscos saltos y sin que se vea el viaje necesario desde África a España: será más o menos a mitad del segundo acto cuando Fátima le propone huir, en plena noche, para, sin preámbulo alguno, hallarlos, ya en el tercer acto, en Alicante: la obra española es, pues, menos concreta y detallista. Fátima, que llega disfrazada de esclavo, se pondrá al servicio de Feliciano, a quien, dadas las

oportunas gracias a Dios por la libertad conseguida, responderá en los siguientes términos:

"No tendrá mi voluntad
Ese divino apellido;
Y no poca muestra he dado
Con los hierros de mi cara
Y el hábito disfrazado,
Que si ser libre buscara,
Mejor lo fuera en mi Estado;
como hombre, como cautivo
Hoy en tu servicio vivo:
No quiero más libertad."(46)

Y al reflexionar sobre los acontecimientos vividos, sobre el modo usado para escapar de Haquelme, nos enfrentamos con una joven que valora al máximo las riquezas materiales, que se alterará ante la contemplación de un Feliciano que se fue pobre y vuelve rico, y que, por si fuera poco, la trae en calidad de esclava, a ella a quien tanto debe. Es una joven con agallas, insumisa y con gran conocimiento de la vida; cuando el joven se sincera y le relata su verdadera situación, y al sospechar que todavía le oculta algo, le dirá:

"La lengua, cristiano, mueve
Que no te niega el sentido
Quien toda al alma te debe."(47)

Si la joven, por condición social y educación recibida, así como por sus vivencias, tiene menos categoría que Elmire, aparece muy bien caracterizada en su condición de insumisa y rebelde. Por ello, cuando

46 Lope, *op. cit.*, pág. 480.

47 *Ibid.*, pág. 481.

escuche la historia que el joven le cuenta, se rebelará⁽⁴⁸⁾, y al verse engañada pensará en la nueva situación que tendrá que abordar para, inmediatamente, requerir lo que estima le pertenece, las joyas; actitud que manifiesta lo falso de sus sentimientos amorosos y su carácter egoísta, rasgos que no veremos en Elmire; y piénsese que si dice que se quiere matar, es resultado de su cólera inicial más que de otra cosa: muy pronto olvidará la idea para solicitar cuando menos la amistad de Feliciano.

Ambas mujeres se extrañan cuando sus respectivos compañeros les confiesan que no pueden casarse con ellas, dado que ya lo están, y su religión solamente les permite tener una esposa. Fátima dirá:

"¿Dos mujeres muchas son?"⁽⁴⁹⁾

y la princesa egipcia:

"Si est-ce qu'entre ceus de l'antiquité sainte
Qu'honora le gran Dieu de sa premiere craite
Un mary possedoit ainsi que nous faisons
Plusieurs femmes à coup, pour diverses raisons."⁽⁵⁰⁾

De nuevo podemos destacar su diferente carácter: frente a una Fátima que expresa directamente sus pensamientos, con un lenguaje pobre y sin diálogos, Elmire los justificará e intentará razonar; los deseos de Elmire no dependen de la voluntad del Conde sino de la dispensa papal, ya que el enamorado no se ha planteado abandonarla, mientras que los de Fátima dependen de Feliciano, que nunca ha deseado tomarla como esposa, pretextando como excusa las palabras de Celio:

"Hermana, en esta tierra

⁴⁸ *Vid. Lope, op. cit.*, pág. 482.

⁴⁹ *Lope, op. cit.*, pág. 482.

⁵⁰ *Hardy, op. cit.*, pág. 70, vv. 28-30.

No se casan como allá,
Que hay Inquisición que da
Los doscientos y destierra:
No le faltará marido,
Vuelta a nuestra ley.";

si Feliciano la hubiera querido realmente, habría hecho lo que el Conde, solicitar la dispensa vaticana, aunque posiblemente no hubiera dejado de chocar con la fervorosa religiosidad hispana. Está claro que Fátima no está satisfecha: también ella tiene sentimientos, esos que la llevarán, cuando ve a un Feliciano impaciente ante la llegada de la noche en que verá a su legítima esposa, a decirle:

"¿Aún eso agora quieres que te sufra?"⁽⁵¹⁾

Y cuando Celio le diga que Feliciano tiene a su Clavela y por ello no puede complacerla, ofreciéndole a cambio parte de las joyas y el dinero como dote si acepta casarse con él, le responderá:

"Ya después que ese perro de tu amo,
Tan avariento de su amor conmigo
Me ha mostrado su pecho cauteloso,
Determinaré por pedirlo yo misma;
Que, como allá decís los españoles,
Al mal pagador, siquiera las pajas."⁽⁵²⁾

Más adelante, dirá a Celio, llamado a ser su esposo por mor de los deseos de su señor:

"Tu buen amor, y tu donayre, Celio
Señor te hacen de mis brazos: tómalos."

51 Lope, *op. cit.*, pág. 486.

52 *Ibid.*, pág. 486.

Es su última aparición importante en escena: la imagen de una mujer domada y conformista; ya que no puede ser su esposa quiere ser su amiga, dado que no puede poseerlo determinará su preferencia por Celio. Su propia situación es la que determina su relativa importancia en la vida del protagonista: los personajes nobles y principales no se desvían del sendero que se han trazado, no aceptan una cosa a cambio de otra de menor valor, siempre tienen que ser irreprochables en su conducta (Clavela, la Condesa de Gleichen, el Conde y Feliciano lo son). Nos encontramos con un personaje, Fátima, que era un simple medio para facilitar la evasión del protagonista de tierras moras. La joven, sin embargo, cumplida su tarea se retira sin guardarle rencor, ya que, convertida al cristianismo, comprenderá el alto sentido del honor del joven español:

"Si eso dices a las rejas,
¿Qué has de decir a la dama?"⁽⁵³⁾,

hasta tal punto que se pondrá a su disposición para ayudar a recuperarla. Ya sólo le queda, y lo hace gustosamente, mostrarse orgullosa de su marido, de ser la mujer de un criado sí, pero honrado y sincero a carta cabal, Celio.

Podríamos concluir este apartado referido a las heroínas-amantes / motivo de fuga, señalando que, aunque son perceptibles no pocas coincidencias entre ambas, son mayores las diferencias: Elmire jamás hubiera aceptado lo que Fátima admite, al margen de que pudieran ser tan nobles de carácter la una como la otra; quizá el "quid" estribe en la distinta procedencia social y posición: Elmire es aristócrata, y acepta la huída por gusto, ama al Conde, única razón de su existencia y hará lo que éste le pida, que ella presume es el matrimonio; caso contrario la muerte es su salida a un honor familiar mancillado. Fátima es una esclava que siente la ineludible necesidad de huir a la primera ocasión que se le presente, ya que es el único medio de lograr la ansiada libertad, sometida como estaba a un

53 Lope, *op. cit.*, pág. 487.

Haquelme cuya voluntad y deseos eran norma de obligado cumplimiento para ella; además no lo amaba. Con la fuga las dos dejarán en el baúl de los recuerdos su pasado, claramente incompatible con su presente, Elmire compartiendo al Conde con la Condesa y Fátima a Celio, las dos ya cristianas. Finalmente, podría parecer que Fátima ha obtenido una recompensa mayor que Elmire, ya que tiene en exclusiva a un marido del que gozar, pero no es así: un Conde de Gleichen, tal y como aparece en la obra, vale por muchos Celios.

3. Los héroes masculinos: bigamia / monogamia

El héroe de la tragicomedia, el Conde de Gleichen, aparece definido, ya en el argumento, como un auténtico caballero y dechado de todas las grandes y más exquisitas virtudes humanas:

"Le Comte de Gleichen, grand Seigneur Allemand, ayant été prisonnier de guerre en certaine rencontre des Sarrazins avec les Chrétiens, pour lors à la conquête de la Terre sainte, et mis au service du Sultan, gaigne bellement par l'attrait de ses merites..."⁽⁵⁴⁾

Desde el inicio de la representación sabemos los motivos que han causado su arresto y posterior encarcelamiento a todas luces injustos pero perfectamente posibles en quien va a luchar a tierra extraña; y también se nos indica que logrará escapar y alcanzará la felicidad. Mustafá se lo presentará a Saraloc, Sultán de Egipto, adornado con los méritos del gran guerrero:

"L'un des plus grands guerriers que la terre soutienne,
Le principal appuy de la flotte Chrétienne...
Courage de lion que demeure indompté..."

⁵⁴ Hardy, *op. cit.*, pág. 66.

Au cas que ce guerrier s'accommoant au sort
Epouse desormais le party de plus fort,
Abiure circoncis sa creance premiere,
Change une nuit d'erreurs à la vraye lumière,
Chose que vos raisons sçauront persuader
A ce brave captif digne de commander..."(55)

Las primeras palabras que le dirigirá el Sultán no pueden ser más cariñosas y adulatorias: preferirá ganarse a un valeroso jefe para su ejército que conquistar la más bella y rica de las ciudades, palabras que nos permiten establecer un primer paralelismo entre Saraloc y Haquelme: uno y otro tienen intereses creados, con el Conde el primero y con Feliciano el segundo; a Saraloc le interesa el Conde en tanto que experimentado y valiente jefe, encarcelándolo para intentar hacer cambiar de opinión, mientras que Feliciano es útil en su papel de médico que salvará a la joven de su mal: si no hubiera sido útil, el alcaide lo hubiera matado en el acto, ya que para nada le servía. Ambos héroes, tienen, pues, una primera y común motivación para sus dueños: la utilidad, si bien el Conde permanecerá prisionero al no ceder a los deseos del Sultán, mientras que Feliciano se prestará a ellos.

Para confirmar todas las loas que sobre la persona del Conde se han vertido, Saraloc le pregunta que a qué trabajo aspira, ofreciéndole un puesto en su ejército; recibirá respuesta negativa: agradece la deferencia y se siente honrado con la posibilidad de servir a un monarca tan poderoso (cortesía y amabilidad implícitas en sus palabras) pero le ruega que entienda que no puede caer en tan detestable error como sería abjurar de sus creencias cristianas:

"Ma foy ressemble en roc aux vagues resistant
Elle void dans le ciel sa couronne asseure

55 *Ibid.*, pág. 69, vv. 77-92.

Où les vrais honneurs sont d'eternelle duree."⁽⁵⁶⁾

A partir de esta confesión rechazará con firmeza todas las ofertas del Sultán: el gobierno de una provincia o un puesto destacado en sus legiones. Ofertas que nos están marcando otra diferencia entre los personajes: aunque prisioneros los dos, el Conde, sin embargo, puede evadirse de su triste condición aceptando las propuestas del jefe moro, mientras que a Feliciano no le cabe opción alguna. La altura moral del Conde le impelirá a morir en prisión antes que renunciar a su fe y volver sus armas contra sus hermanos. Ya en el segundo acto, se percatará del amor que siente hacia él la hija del Sultán, entreviendo la posibilidad de mejorar su situación y a lo mejor la fuga: es la única ocasión en que vemos a un Conde interesado pero asaltado por la duda: no se ve en condiciones de enamorar a una joven con la que tantas diferencias, sobre todo de creencias y de estatus actual, tiene; de ahí sus esfuerzos por convencer a la princesa de que su padre no aceptaría por esposo a un renegado, a un simple y vencido aventurero. Hardy está mostrando la contradictoria personalidad de un cautivo que desea fervientemente la libertad, la fuga, la personalidad de un hombre que no merece la prisión pero que, fundamentalmente movido por su amor a la verdad, no quiere utilizar malas artes para conseguir su meta: se comporta en noble en todo momento, sobre todo con la joven, actitud distinta a la de Feliciano, que basa su fuga en una mentira que solamente descubrirá al final, ya a salvo. El Conde de Gleichen, que en un primer momento nos da la sensación de ser un egoísta, va a romper esa imagen y a presentársenos como exclusivamente preocupado por Elmire; antes que sus deseos está su fé:

"Chez nous autres la foy s'observe inviolable,
Qui n'avons au besoin caution plus valable."⁽⁵⁷⁾

⁵⁶ Hardy, *op. cit.*, pág. 70, vv. 28-30.

⁵⁷ Hardy, *op. cit.*, pág. 78, vv. 17-8.

posteriormente, cuando la joven se le descubre temerosa y preocupada pensará que desconfía, haciéndole ver que en tal situación es muy difícil que prospere un deseo, por lo que decide ahorrarse el fingimiento y la decepción que le produciría verse engañado por quien le había prometido servir:

"Rendre le mal au bien, payer d'ingratitudo
Qui m'auroit affranchy d'un ioug de servitude,
Ma parole en ce cas n'a point d'exception,
Elle abord la feinte et la deception."(58)

Resulta claro, pues, que desde el principio, y aunque pudiera parecer un amor interesado, el Conde se ha quedado con la joven, a pesar de que, al mismo tiempo, está persuadiéndola para que no se enamore; poco después, y siguiendo los dictados de su conciencia, al emocionarse cuando la mujer le promete fidelidad hasta la muerte, le revelará su condición de casado:

"Seule me posseder? helas, ma chere Dame
Une autre tient déjà la moitié de mon âme,
Qui trépasse depuis mon funebre depart,
Mais je vous en reserve une meilleure part."(59)

Sus palabras son tan nobles como desgarradoras para el corazón de la princesa, que pierde toda esperanza, aunque no serán óbice para que prosigan los escarceos y discusiones entre la pareja. A todo lo largo del segundo acto surge la personalidad de un Conde debatiéndose entre la necesidad de escapar por un lado y sus sentimientos hacia Elmire por otro, que además de muy bella está adoranda por grandes cualidades morales: el amor se está configurando como una necesidad imperativa que nada ni nadie podrá ya evitar.

58 Hardy, *op. cit.*, pág. 79, vv. 33-6.

59 *Ibid.*, pág. 79, vv. 41-4.

Otro de los paralelismos que podemos establecer se vincula con el tráfico de esclavos, aunque en direcciones opuestas: el Conde se negará a huir si para ello debe ocupar su puesto un esclavo mientras que Feliciano lo acepta de muy buen grado. En *Elmire* el tráfico de esclavos se menciona como posible solución para rescatar al Conde, siendo un motivo fugaz y muy secundario; en *Viuda, casada y doncella* tiene mayor importancia: Haquelme, al relatar su historia al falso médico (Feliciano), le dirá con orgullo:

"Tengo, amigo, treinta esclavas
Griegas, turcas y españolas,
Y una, entre todas tan bella,
Como entre espinas la rosa;
Compréla en Fez a su padre,
Con sólo el manto y la toca
Por cuarenta meticales,
¡Qué precio para tal joya!"⁽⁶⁰⁾

Juego cruel de la esclavitud que muestra una nueva similitud entre las dos obras, concretamente entre Estefanía y Ardín. Estefanía es una joven esclava cristiana que acompañará a la joven en el viaje, a guisa de dama de compañía, y desempeñando las veces de confidente y consejera (será quien diga a princesa que no debe temer, que el Conde es bueno, cómo debe comportarse con la Condesa, etc., ...); Ardín, aunque no es en propiedad un esclavo, también cumple la misión de servir a Fátima como consejero (episodio del cuento fingido a Haquelme, etc.).

Pero el rasgo más cualificado es el inicial estatus de Fátima, esclava que conseguirá la libertad. Tanto Feliciano como Celio le darán un tratamiento muy próximo al de la esclavitud, llegando incluso a amenazarla con la muerte; jamás sucederá algo parecido con Elmire, a pesar de sus dudas. Una vez en España, la heroína de Lope parece haber

⁶⁰ Lope, *op. cit.*, pág. 471.

perdido su identidad, es un instrumento en manos de sus liberadores: Feliciano ordena y manda, llegando a anularla por entero. Elmire continuará siendo ella misma, tratándola todo el mundo, y sobre todo el Conde, con gran deferencia.

El mayor reparo del Conde está en la religión: no puede casarse con la joven porque tendría que circuncidarse; cuando lo hacen, ya convertida ella, deberá enfrentarse al hecho de que su religión le impide tener dos esposas:

"Pleût à l'auteur sacré qui nous l'institua,
Qui par luy nos desirs impudiques tua,
Me pouvoir separer en égales parties
A deux belles moitiéz tout à tour departies,
Illicite action, illicite entre nous
Chez qui la femme seule admet un seul épous."⁽⁶¹⁾

Es cierto que puede solicitar un dispensa, y lo hará; el Conde es un hombre que sigue escrupulosamente en todo momento, los preceptos cristianos, hasta el punto, ya enamorado, de preferir perder a la joven que quebrantarlos: por ello, aunque habrá bigamia, no habrá pecado.

La figura de Feliciano es muy distinta a la del Conde; ya en la primera línea de la obra aparece su nombre en boca de Clavela, todos opinan sobre sus cualidades y, aunque es estimado como honrado caballero, la gente lo cree un tanto grosero, estando acusado de comprar un amor fingido; lo cierto es que ama a la joven y que está dispuesto a ser un buen esposo. Es un hombre de carácter, ducho en el manejo de las armas, que, piruetas del azar, matará a Fernando, hermano de Liberio, su rival. El crimen le obliga a huir y a embarcarse rumbo a Italia, disfrazado de peregrino. En este recorrer el joven se nos presentará como un consumado mentiroso: frente a la sinceridad de un Conde que solamente comete

⁶¹ Hardy, *op. cit.*, pág. 85. vv. 51-6.

acciones nobles Feliciano es un astutillo mentiroso que, además, ha efectuado una acción punible. Su meta es Italia, al igual que la de la otra pareja pero mientras que éstos llegan a la Ciudad Eterna y en ella alcanzan su máximo deseo, Feliciano y su amigo no llegarán a verla, al ser capturados tras el naufragio por unos moros que los conducirán a Tremecén: Roma es para unos el punto de arriba final y para los otros la meta inalcanzable.

El Conde nunca pensó caer prisionero, Feliciano sí; estimaba mejor caer preso que morir: con este hecho inicia la serie de aventuras que le acontecerán, inventando toda suerte de tretas para salvar la vida primero y huir después; el Conde no necesita recurrir a ello. Como ya hemos dicho, Feliciano fingirá ser médico, y además inteligente y culto, al tener en su boca referencias a toda una ilustre serie de personajes duchos en la materia (Galen, Aristóteles, Hipócrates, Levinio y Virgilio); su excelente presencia, su habilidad para mover el pico y sus mágicas virtudes curativas son suficientes para que la joven y enferma esclava, Fátima, se enamore de él, quien a su vez, acordándose de su legítima esposa, Clavela, verá la oportunidad, solamente con ser complaciente, de fugarse; otra vez engañará, ahora, ante la presencia de una muy posible muerte:

"Este amor aunque es liviano,
Ha de ser mi redención.
Yo he de engañar o morir,
Que si el alma no me engaña,
Para ir de Africa a España
De puente me ha de servir."(62)

Por ello sabe que su amor será su muerte, pero no la puede gozar allí, es necesario que lo hagan en su patria: ningún sueño mejor hubiera podido tender a una joven cuya suprema ilusión estaba en la fuga. Cuando todo está preparado serán descubiertos por Haquelme, a quien convencerá

62 Lope, *op. cit.*, pág. 474-5.

de la falsedad de su proyecto con una nueva mentira: si ha festejado a la joven era para rendirle un nuevo servicio: ésta, melancólica por el anuncio de su partida, estaba gravemente amenazada por la enfermedad: ¿qué mejor remedio que hablarle de amores para que le volviera la color al rostro?; mentira extraña que cumple su objetivo, aunque se paralicen los proyectos para la evasión. Tras esta peripecia se opera ese brusco salto en la acción al que nos hemos referido: los jóvenes ya están libres, y en España. En un rasgo de bondad (?) agradecerá a la joven su lealtad y los servicios prestados para, acto seguido, pensar exclusivamente en su mujer, Clavela. Y claro, tonto sería si no aprovechaba la situación para matar dos pájaros de un tiro: también quiere quedarse con las joyas y el dinero, por lo que ofrecerá a la joven la posibilidad de convertirse al cristianismo y de irse a vivir con él y su mujer, otra mentira, ya que el cristianismo no lo permite, recordándole Celio que tener dos mujeres está castigado por la Inquisición. Lope aborda el asunto de la bigamia, como en la obra gala: pero mientras que Lope aduce la cuestión de la Inquisición, porque es el obstáculo perfecto e insoslayable para la unión de Fátima con Feliciano, además de que Feliciano no desea a la joven, Hardy nos presenta la situación y sus inconvenientes, y también los medios para resolverlos. Los dos autores utilizan la religión para solventar el conflicto: Lope la Inquisición, y Hardy al Papa. Nos hallamos ante dos contextos diferentes en los que resultan justificables ambas actitudes, aunque parezca más verosímil y normal la ruptura que la doble unión; también resulta paradójico que Hardy subvierta de tal modo esa regla de la "vraisemblance" y que Lope la respete, pues más acorde con los respectivos países hubiera debido ser al revés. Feliciano es cristiano, sólo piensa en Clavela y en ningún momento se ha planteado ofenderla; como no puede atender convenientemente a Fátima, echa de nuevo mano a su pragmatismo: le propone que se case con su criado Celio y la dota con la mitad del botín: parecería que los españoles estuviéramos abocados a tener mujer y amante, lo más cerca posible.

Feliciano, como conclusión, es un individuo que ha utilizado toda suerte de medios, sin jamás parar en mientes, para huir, huída con un sólo fin, recuperar a su esposa. Por otros caminos, si se quiere, también nos

hallamos ante un hombre fiel exponente de la fidelidad. No cabe en sus esquemas la bigamia: se lo impide la religión, el honor y su acendrado amor hacia Clavela.

4. Respeto y obediencia: Conde Salm y Albano.

Son los padres, y como tales esos seres a quienes se debe completa sumisión y respeto. El primero aparece al final de la obra, muy enojado, y será su propia hija quien tenga que calmarlo y convencerlo de que lo mejor es aceptar los designios de la providencia: dudará, fundamentalmente por lo irregular de la situación, por el carácter de amor adulterio que tiene la historia del Conde y Elmire. Además entran en juego su sentido del honor y su orgullo. Ante la persistencia de su hija, y no sin manifestar previamente que tales sumisiones despojan a todo hombre de coraje, que resultan ultrajantes, aceptará la situación, no sin antes dejar las cosas muy claras:

"Reste d'orenavant sous mesme ioug reduites
Que'aus nocturnes combats de meme chef conduites,
On leur face iurer une fidelité
Qui ne reçoive point de partialité.
Que bannis du cœur et de la fantaisie
Cette rage en un mot qu'on nomme Ialousie.
sus sus, qu'à une voix chacune tout à tour
Devant nous se promette un mutuel amour."⁽⁶³⁾

El Conde de Salm restaurará el orden, el equilibrio y la moderación, dando la sensación de que su hija necesitara sentar la cabeza y la pesona encargada de hacerlo fuera él. Como no puede desviarse de sus preceptos y de su máxima norma de comportamiento, el sentido del honor, tendrá que reprochar la actuación del Conde. Si su alma llora ante el carácter intolerable de lo que tiene que aceptar, él, suprema jerarquía de la familia,

⁶³ Hardy, *op. cit.*, pág. 109, vv. 94-104.

se resigna ante una autoridad superior: el Santo Padre, que lo ha aceptado y sancionado. El episodio entre Elmire, el Conde de Gleichen y el Conde de Salm nos está anticipando, con sus dudas y actitudes, el famoso conflicto corneliano entre honor, amor y voluntad de un Rodrigo y una Jimena, aunque menos elaborado y con mayores contradicciones, sobre todo debidas a la inexistencia de un conflicto directo y de índole familiar.

También Clavela se opondrá a su padre, porque la tiene reservada para otro hombre, Liberio; por ello, enterado de los amores de su hija con Feliciano no dudará en entablar un pleito del que saldrá perdedor pero que le sirve para quedarse a gusto consigo mismo: si ha perdido a la hija por lo menos ha conservado su honor. Los dos padres conceden gran importancia al honor: la hija no se casará en el lar paterno sin consentimiento de éste, será expulsada de casa, pero, una vez sola por mor del abandono-fuga de Feliciano, tendrá de nuevo las puertas abiertas.

La obediencia a los padres es rasgo común en ambas obras, encargándose las criadas de inculcar este precepto a las jóvenes desde su más tierna infancia. Los padres quieren obediencia porque están convencidos de que ellos son quienes pueden ver qué es lo mejor para sus hijas. Los dos tienen gran capacidad de perdón pero siempre si se instaura el orden, referido, en el contexto familiar, al respeto y obediencia. Observamos que Clavela depende más de su padre que la Condesa de Gleichen del suyo: de siempre ha existido en España un sentido más acusado de dependencia familiar que en Francia. Pero hay más: la Condesa es una señora casada y con hijos, depende de su marido y habita en domicilio propio, ya tiene pues quien defienda su honor y la proteja; Clavela es una casada muy singular: no ha consumado matrimonio, su marido ha tenido que huir precipitadamente y mora en los dominios paternos: necesita más protección, ha vuelto a una especie de soltería; por ello es lógico el mayor rol desempeñado por el padre en la obra española, mosqueado además por el fracaso inicial: la hija contravino sus deseos y así le fue, eso no debe volver a suceder. El padre de la Condesa solamente tendrá que intervenir al final de la obra, en un asunto que le concierne, dado que afecta a su honra y honor.

Ambos desempeñan en una y otra obra un rol secundario, interviniendo solamente para poner de relieve la necesidad del orden, del honor, del respeto y de la obediencia, en su opinión transgredidos.

5. Los tentadores: Liberio y Marqués de Bade

Mucho estirar los paralelismos es comparar a estos personajes; más correcto sería decir que Liberio no tiene su correspondiente en *Elmire*: solamente podemos relacionarlo con el marques de Bade en tanto que ambos desean la viudedad de las respectivas damas, de las que están enamorados. Uno y otro son los personajes que introducen la posibilidad de transgredir la norma de las mujeres fieles, lo que no conseguirán ante un continuo rechazo: su única función radica en reforzar, mediante sus pretensiones, la fidelidad de las jóvenes.

Liberio es dibujado cual un hombre sincero, que se commueve al comunicar a Clavela la muerte de su esposo, pero que no se resigna a perder el objeto de su vida, su amor hacia ella; de ahí que no acepte que el remedio esté en otra mujer (amor con amor se apaga), como le indica Tancredo, por más que, en su sinceridad, ponga de relieve que no le desagradería la venganza, pensando en Octavia para ello. Sabedor de la muerte de su hermano y de la fuga de Feliciano, no pensará en el muerto, tan próximo y familiar, sino en que Feliciano no ha tenido la oportunidad de gozar a Clavela, lo que le llenará de felicidad. Esto nos lleva a pensar que entre Feliciano y Liberio se da un conflicto de honor: ninguno piensa en la Clavela-persona sino en la Clavela-mujer: ¿quién la gozará primero?, éste es el nudo gordiano de la obra española, que nunca aparece en la francesa.

Liberio tendrá un triste sino: siempre será rechazado por Clavela, fiel al otro, y eso que cuenta con el apoyo de su padre, Albano, y de todo el entorno de la joven. Cuando, tras no pocos avatares, consigue arrancar el sí de la joven y celebrar los nuevos espousales, verá como se repite la historia y tampoco puede gozarla: llega Feliciano y la situación se aclara.

Las últimas palabras en boca de Liberio clarifican el conflicto entre los dos rivales, resumido como decíamos en ese quién será el primero:

"¡Allá lo gozara todo,
Y nunca viniera acá!
¿No hubo dónde cayese,
No hubo una calentura
Que una hora le detuviese?"⁽⁶⁴⁾

Los dos rivales tenían idéntica preocupación, finalmente volcada a favor de Feliciano, el primer esposo. El conflicto se cerrará cuando éste, ante el intento de ahorcarse de Liberio, le ofrezca la mano de su hermana Octavia.

El marqués de Bade no tiene similitudes con el español: ni aparece definido con los mismos rasgos ni, muchos menos, desempeña una función tan importante como la de Liberio: no es un luchador nato. Simplemente, ausente el esposo, inicia un asalto amoroso donde la galantería y las normas sociales hacen de freno a posibles desmanes; no se ha enfrentado ni se enfrentará al Conde: podríamos apuntar que su función es meramente de adorno; sin embargo, sus requiebros y solicitudes nos han llevado a definirlo como un tentador, en tanto su figura es el instrumento que nos permite confirmar la fidelidad de la dama, inasequible a sus ruegos. Es el suyo un retrato desdibujado y secundario de la nobleza. En absoluto tiene peso, al contrario que Liberio.

6. Mahoma / Dios

Los sentimientos religiosos desempeñan un papel relevante en ambas obras; en una y otra los protagonistas se ubican en dos campos bien diferenciados: los cristianos y los no cristianos o paganos. Dios es el máximo consuelo y Padre de los primeros y Mahoma, Alá, el de los

⁶⁴ Lope, *op. cit.*, pág. 491.

segundos. Podemos clasificar a los distintos personajes de las obras en función de sus respectivas creencias:

	<i>Elmire</i>	<i>Fienda, casada y doncella</i>
Cristianos	Comte de Gleichen Condesa de Gleichen Marqués de Bade Comte de Salm Stephanie Rodolphe	Feliciano Clavela Liberio Albano Laurencio Celio Trancredo Octavia
Paganos	Saraloc Elmire Ibraim Mustapha	Haquelme Fátima Buacón Tarife Habréen Ardín

Parece obvio señalar que el número de cristianos supera con creces al de los paganos y que sus virtudes son mayores; no en vano, los autores pertenecen a la primera de las confesiones y escriben en unos países donde hay una gran sensibilidad por el tema: dos de los personajes femeninos más importantes, Elmire y Fátima, concluirán su singladura convirtiéndose al cristianismo.

En *Elmire* aparece muchas veces pronunciado el nombre de Dios, sobre todo en boca del marques de Bade, impelido a, por el papel asignado, contravenir la doctrina cistiana; éste, dirá a la Condesa que no se preocupe,

que el cielo la protejerá y dará fuerzas, a lo que obtiene como respuesta ese:

"De luy dépend aussi ma derniere esperance,
En sa protection gît ma seule asseurance,
Autre ne me sçauroit à l'objet reunir
Que sa juste vigueur m'ôta pour me punir."⁽⁶⁵⁾

Desde el primer momento, la Condesa muestra lo profundo y acendrado de sus sentimientos religiosos; también Rodolfo, cuando se apresta a cumplir los deseos de la dama, se encomendará a Dios en los siguientes términos:

"Que notre gran soleil eclairade son jour,
Où le Sauveur du monde en la sienne ravie,
Aquit à tous les siens une inmortelle vie,
Ce saint peltrinage accomplira mes vœus."⁽⁶⁶⁾

Y también cuando el marqués desea que el "tout-puissant" intervenga para reunir a la pareja⁽⁶⁷⁾, cuando este mismo individuo declara sus sentimientos a la Condesa, alabando en primer término a Dios, que conoce todos los sentimientos humanos⁽⁶⁸⁾, o cuando el Conde de Gleichen alude al "souverain que regit l'Univers" al tratar de convencer a Elmire de que no debe permanecer en prisión⁽⁶⁹⁾, o cuando le da gracias

⁶⁵ Hardy, *op. cit.*, pág. 74, vv. 49-52.

⁶⁶ *Ibid.*, pág. 81, vv. 16-19.

⁶⁷ *Ibid.*, pág. 82, vv. 59-60.

⁶⁸ *Ibid.*, pág. 91, vv. 37-38.

⁶⁹ *Ibid.*, pág. 84, vv. 11-12 y siguientes.

por haberle permitido regresar a su patria⁽⁷⁰⁾. En esta línea de religiosidad, lo encontraremos mencionado en muchos otros episodios de la obra⁽⁷¹⁾.

El nombre de Mahoma aparece en boca del Sultán y sus súbditos: ya en las primeras escenas asistimos a la justificación de Saraloc⁽⁷²⁾, y así en numerosos pasajes. Una de las características de estos hombres, distinta a las de los cristianos, es la reiterada alusión a los oráculos: Marte, Fortuna, La Parca... ; la mismísima Elmire recurrirá a los oráculos para predecirle al Conde que se casaría con un renegado⁽⁷³⁾, esa misma Elmire que se convertirá al cristianismo a partir de su ciega fe de enamorada, primer paso para el convencimiento. Los dioses paganos jamás surgen de la boca de los cristianos, que, cuando no citan al Supremo Hacedor, mencionan al Sumo Pontífice, como representante suyo en la tierra.⁽⁷⁴⁾

En *Viuda, casada y doncella* hallamos cierto paralelismo en el aspecto religioso: los personajes opuestos a los protagonistas, Conde de Gleichen y Feliciano, no son cristianos y tienen como Dios a Mahoma (Haquelme y Fátima, y Saraloc y Elmire). El proceso de transformación es idéntico, funciona como un movimiento paralelo: Elmire reniega de su fe y se convierte al cristianismo como solución para casarse con el Conde; Fátima también abjurará para convertirse a la religión de Feliciano, con quien pretende casarse. La conversión es, pues, un elemento común y clave en las dos obras, factor decisivo para que se dé un desenlace satisfactorio a la par que se manifieste meridianamente la superioridad de las creencias occidentales, cristianas, sobre las orientales.

70 *Ibid.*, pág. 95, vv. 6-7.

71 *Ibid.*, pág. 99, 101, 109, etc. ...

72 Hardy, *op. cit.*, pág. 69, vv. 93-94.

73 *Ibid.*, págs. 67-70, vv. 16, 25, 37, 114, etc.

74 *Ibid.*, pág. 77, vv. 73-76.

En la obra de Lope, Libero pedirá al Cielo que conceda larga vida a Clavela a pesar de no ver cumplidos sus deseos⁽⁷⁵⁾; Clavela basará en la suprema autoridad de Dios su casamiento con Feliciano⁽⁷⁶⁾, el gran reto que establece con su padre: únicamente importa el consentimiento de Dios; hasta Celio, criado, y por lo tanto no autorizado teóricamente a exponer grandes sentimientos, lo pondrá constantemente en su boca, como cuando intenta pedir a Leonora⁽⁷⁷⁾; también lo citará uno de los soldados que viajan en el girón andaluz⁽⁷⁸⁾; y no citamos las numerosas ocasiones en que aparece como mero formulismo, cual es el caso del episodio en que relata sus aventuras al capitán Lupercio:

"Feliciano es mi apellido,
Perdone Dios a mis padres
Que se enterró con el suyo
La dicha de su linaje."⁽⁷⁹⁾

Junto con el nombre de Dios aparecen los de la Virgen y numerosos santos, bien para agradecer la salvación o para lamentarse de su triste sino, sea para encomendarse en sus manos.⁽⁸⁰⁾

Del mismo modo, los moros que capturan a Feliciano implorarán a su Dios y a su libro sagrado: Haquelme, al contarle su vida a Feliciano, le dirá que su Alcorán le permite tener cuatro mujeres, le explicará cómo el moro que le vendió a Fátima rogó a Alá que estuviera siempre enferma, lo

⁷⁵ Lope, *op. cit.*, pág. 458.

⁷⁶ *Ibid.*, pág. 458.

⁷⁷ *Ibid.*, pág. 462.

⁷⁸ *Ibid.*, pág. 465.

⁷⁹ *Ibid.*, pág. 465.

⁸⁰ Lope, *op. cit.*, págs. 468, 471, 478, 480, etc...

citará dándole gracias por haber repartido su luz en el rostro de la joven y por haber traído a esas islas a un médico que resolvería sus males⁽⁸¹⁾.

En el desarrollo de la acción existe una contraposición: Fátima va a contagiarse del Dios de Feliciano, no citando jamás a Mahoma, sino a Dios, lo que también hará Tarife⁽⁸²⁾; por el contrario, Celio y Feliciano se burlarán continuamente del Dios de los moros: al fingirse médico Celio lo gradúa en la escuela de Mahoma⁽⁸³⁾, y también más adelante, cuando se ha llevado a la joven a España⁽⁸⁴⁾.

Uno y otro autor, pues, han coincidido a la hora de utilizar la religión, contraponiendo una a otra y basándose en la conversión de las jóvenes moras para marcar la primacía de una sobre otra. Los dos han jugado con la oposición de creencias: el primero con los moros y el segundo con los egipcios, que desempeñan idéntico papel en los respectivos relatos: los dos héroes serán capturados por infieles, por los moros Feliciano y por los egipcios el Conde. La mayor diferencia estriba en que Lope parece mofarse un tanto de la religión mahometana mediante un juego de ironías que, por otra parte, dotan a la obra de un tono bastante más relajado y menos serio que el de la correspondiente francesa.

* * *

Para finalizar vamos a elaborar una especie de cuadro resumen en el que aparezcan las diferencias y semejanzas que hemos acotado entre *Elmire y Viuda, casada y doncella*, dos obras en las que resultan notorias las similitudes en los aspectos tratados, aunque las situaciones y los respectivos puntos de vista sean en cierto modo bastante diferentes y alejados.

⁸¹ *Ibid.*, págs. 471, 474.

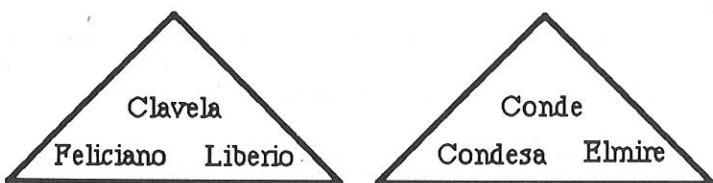
⁸² *Ibid.*, págs. 475 y ss.

⁸³ *Ibid.*, págs. 470, 472, 476, etc.

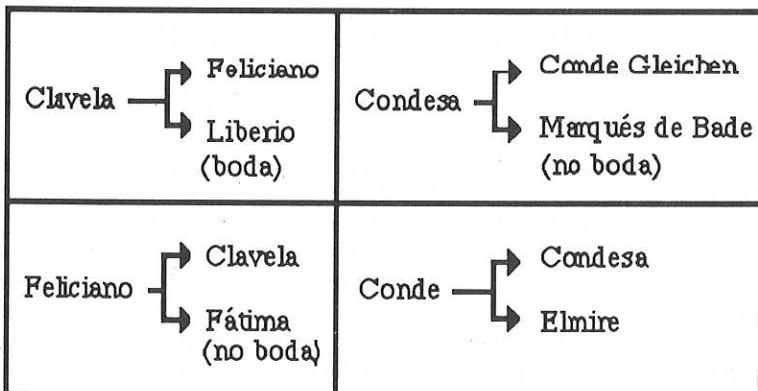
⁸⁴ *Ibid.*, pág. 476.

A. SEMEJANZAS

1. En ambas nos enfrentamos a una casuística amorosa derivada de la existencia de un conflicto triangular:



2. Este triángulo tiene una doble dimensión, en tanto que podemos distinguir dos series diferenciadas: dos hombres enamorados de una misma mujer, y dos mujeres enamoradas del mismo hombre:



Como puede verse, continuamos ante un mismo planteamiento en ambas obras; únicamente se da una diferencia: que Clavela se casará con Liberio, mientras que Feliciano no lo hará con Fátima, como tampoco la Condesa con el marqués de Bade, aunque este lo deseaba.

Estas dos series diferenciadas del triángulo sirven para definir y poner de relieve las virtudes de la fidelidad, fundamentalmente en los casos de la Condesa y Clavela, ambas dos nuevas Penélopes; sin embargo, podemos hallar nuevas connotaciones de esta virtud en otros personajes: el propio Conde y Feliciano:

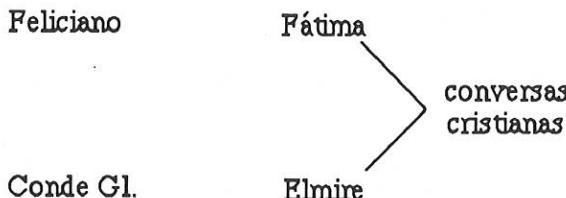
Clavela vs. Fátima FELICIANO	Conde vs. Marqués Bade CONDESA GLEICHEN
Feliciano vs. Liberio CLAVELA	Elmire vs. Condesa Gleichen CONDE GLEICHEN

Feliciano es fiel porque rechaza a Fátima, aunque la dejará casada y con dote, en buenas manos, mientras que el Conde lo es al no repudiar a su mujer y solicitar dispensa papal para compartirla con Elmire. Sobre la fidelidad de la Condesa de Gleichen todo está dicho: es absoluta y radical, al igual que la de Clavela, impelida a casarse por la fuerza con Liberio tras no poca resistencia, y manteniendo, a pesar de ello, su corazón absolutamente fiel a su primer esposo, único del que estaba realmente enamorada. En este juego de las fidelidades aparecen los que hemos llamado tentadores, el marqués de Bade y Liberio para las mujeres, pero también podríamos incluir en este subgrupo, aunque las connotaciones son diferentes, a Fátima y Elmire; así tendríamos:

M. Bade	vs.	Condesa de Gleichen + Conde
Liberio	vs.	Clavela + Feliciano
Elmire	vs.	Conde + Condesa de Gleichen
Fátima	vs.	Feliciano + Clavela

En este sentido nos hallamos ante un desarrollo idéntico, si bien dos tentadores, Liberio y Elmire, consiguen parcialmente sus propósitos: el primero durante muy poco tiempo y la segunda teniendo que compartir, con gran armonía, el corazón del Conde.

4. La religión es otro de los soportes comunes a los dos autores: el conflicto se sitúa entre europeos y africanos, moros y egipcios, lo que implica una diferente religiosidad: al cristianismo del Conde y de Feliciano se opone el paganismo de Elmire y Fátima; se resolverá con la conversión al cristianismo de las dos jóvenes:

CRISTIANISMO PAGANISMO

5. Y en último extremo, convendría apuntar las semejanzas en el nivel del honor y de la obediencia, vinculados a los respectivos padres de Clavela y la Condesa, Albano y el Conde de Salm, aunque las diferencias son más palpables en este apartado, relacionadas con la distinta idiosincrasia de uno y otro país.

B. DIFERENCIAS

Vamos a enumerar, sucintamente, las diferencias más notorias entre las dos obras, sabiendo que en ocasiones se deben más a su carácter nacional que a otra cosa, sobre todo en los aspectos referidos a la técnica de composición.

1. La obra española viene resaltada por un predominio de la acción, mientras que la francesa se caracteriza por la primacía del diálogo:

Tiria, enemiga y amante.



Elvira.



Mientras que en la obra española la acción va desde Europa a África, para de nuevo concluir en España, en la Francesa se inicia teóricamente en Egipto para concluir en Europa, situando a los personajes en Italia y Alemania.

La estructura de la creación lopesca es circular mientras que la francesa es bifurcada.

2. La diferencia sustancial radica en el resultado final de la acción: ambas obras plantean la existencia de una situación anormal en la relación matrimonial: en las dos aparece la bigamia:

Elmire: Matrimonio del Conde con la Condesa y con Elmire.

Viuda: Matrimonio de Clavela con Feliciano y con Liberio.

Pero mientras que en la española el problema se resuelve merced a la llegada a tiempo del primer marido, además de que no hay consumación del matrimonio, en la francesa se da una bigamia real, permitida gracias a la intervención del Sumo Pontífice.

3. En la obra hispana el noble, representado por Feliciano, puede engañar siempre que le venga en gana, y sobre todo si su vida corre peligro; en la francesa el noble jamás miente, siempre va con la verdad por delante, por más que puede resultarle caro.

4. Las dos parejas enfrentadas, Feliciano / Liberio en la comedia de Lope, y la Condesa y Elmire en la tragicomedia de Hardy, parten de distintos presupuestos; los dos personajes hispanos se conocen desde el comienzo de la acción y están enfrentados; las dos heroínas galas se conocen casi al final de la acción, no se enfrentan y se avienen a convivir en amistad y comprensión.

5. En la obra española se da una completa -salvo la transgresión inicial-, sumisión y obedicencia al padre, aspecto que no aparece en la francesa; el padre español tiene un mayor peso específico: aparece desde el comienzo y se siente responsable de su hija; el francés solamente interviene al final de la representación, para salvar lo que estima sería un honor mancillado. Precisamente es el honor el elemento común a ambos personajes.

6. La problemática religiosa, en Lope, se circunscribe al conflicto cristianos / paganos, sin que intervenga el hipotético casamiento del caballero español con la joven mora, ya que era algo impensable. La tragicomedia hace mayor hincapié en ello: la problemática religiosa está muy presente, haciendo que buena parte del nudo central gire en torno a la

conversión, primero, de la joven y, posteriormente a la consecución de la dispensa, que solamente puede conceder el Papa.

7. Problema típico de la violencia: en la intriga lopesca hay un muerto, el hermano del rival de Felciano, lo que desencadenará su fuga y todo el desarrollo de la intriga; en Hardy no hay muerte alguna, es más limpia en ese sentido, por lo menos.

8. *Viuda, casada y doncella* es todo intriga; *Elmire* no, dado que sabemos desde el comienzo lo que va a suceder porque la obra se inicia con una especie de argumento-resumen escrito por el mismísimo Hardy. Esto viene relacionado con la idiosincrasia de los respectivos públicos: amante del movimiento trepidante el español, luego de la acción, y del sosiego y reposo, luego del diálogo, el francés.

En cuanto a las diferencias entre los personajes de las obras, y desde su confrontación, existe una absoluta coincidencia en ambos casos. En primer lugar, nos referiremos a Feliciano y al Conde de Gleichen, y a sus rasgos principales:

FELICIANO	CONDE DE GLEICHEN
Temor a la Inquisición	Temor a Dios
Honor de marido	Honor de caballero
Engaña	Siempre la verdad
Ama a una mujer	Ama a dos mujeres
Acepta dinero	Rechaza dinero
Fátima rechazada	Soluciona el problema

Como se puede ver, poco, por no decir nada, en común tienen estos dos personajes, enfrentados sin embargo a una historia prácticamente idéntica. Frente a un Conde de Gleichen, siempre en caballero consciente de sus deberes y responsabilidades, generoso y desprendido, está un Feliciano que no repara en medios para cumplir sus fines, egoísta y muy interesado, moviéndose, si se quiere, por motivos rastreros, propios de un vulgar hombre del pueblo y no de su elevada condición. Quizá todas estas diferencias vengan marcadas por el inicio: mientras que el Conde se enfrenta a su destino como resultado de las luchas contra el infiel, Feliciano sufre toda esa caterva de avatares por mor del asesinato cometido.

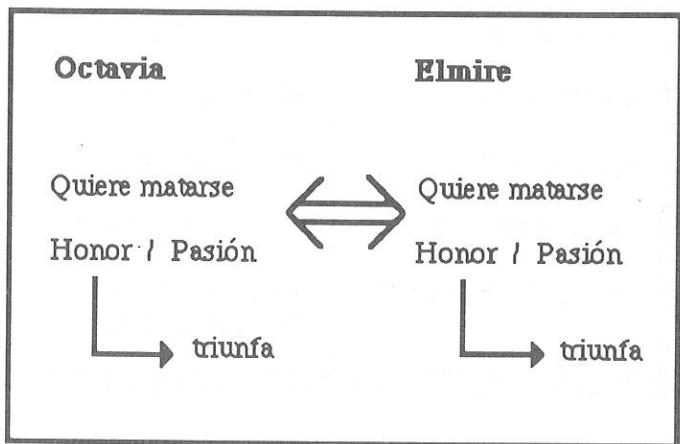
Las legítimas y primeras esposas de los dos protagonistas, Clavela y la Condesa de Gleichen, vienen definidas por:

Clavela	Condesa de Gleichen
Sólo ama a un hombre	Sólo ama a un hombre
Hay dos hombres enamorados de ella (Feliciano y Liborio)	Hay dos hombres enamorados de ella (Conde y Marqués)
Penélope : espera : casta	Penélope : espera : casta
cede	resiste
El tiempo no borra el amor	El tiempo no borra el amor
Pasiva: "ya volverá"	Activa: "manda a buscarlo"
Conformista: se casa por su padre	Conformista: consiente la bigamia por su marido
Celos (por Fátima)	No siente celos pero sí dolor y pesar

Clavela se diferencia de su correspondiente francesa en que cede, es pasiva y además siente celos, mientras que la Condesa sabrá resistir las tentaciones, será activa y sabrá embridar su corazón, invadido de dolor pero no rencoroso. Elementos diferenciadores que nos hacen presentar la imagen de una Condesa más noble, fuerte de espíritu y dueña de sí misma que la española, si bien los defectos de Clavela está casi exclusivamente en función de la rigurosa dependencia de su familia, sobre todo su padre, y del concepto del honor imperante en la España del momento.

Hay otra pareja que, aún con diferentes cometidos, Octavia y Elmire, se mueve con muy similares planteamientos: como se sabe,

Elmire ocupa un lugar de primer orden, mientras que Octavia es muy secundaria, es la eterna enamorada de Liberio, con el que finalmente acabará casándose. A pesar de esto, las dos siguen un camino idéntico, que se puede resumir así:



Veamos ahora la confrontación de dos de los personajes clave: Fátima y Elmire, de quienes ya hemos dicho que en algunos momentos desempeñan la función de tentadores, aunque su rendimiento tengamos que buscarlo desde otras perspectivas:

Fátima	Elmire
Huye por amor	Huye por amor
Es engañada	No es engañada
Quiere matarse	Quiere matarse
Se casa con Celio	Se casa con el Conde
Amiga del protagonista	Amiga y esposa del protagonista

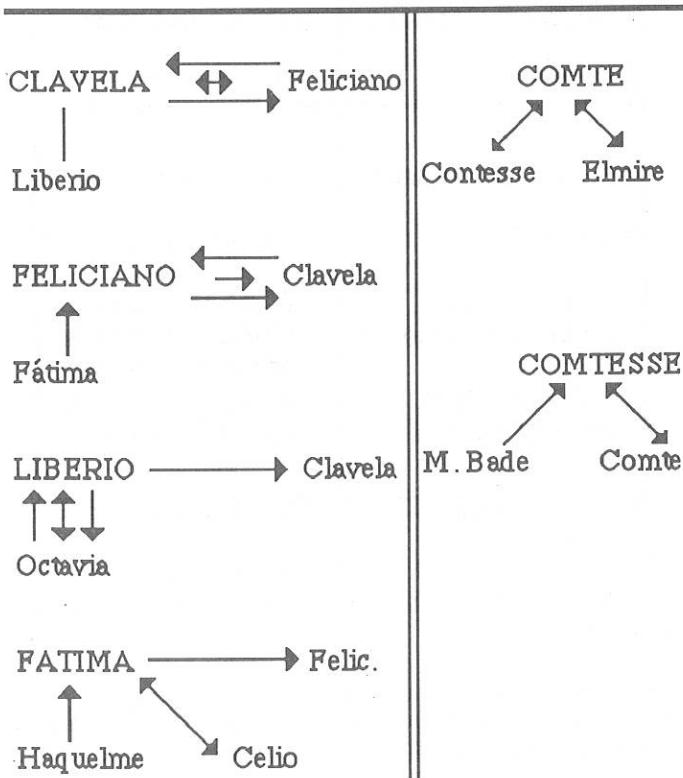
Inicialmente, las dos mujeres responden a idénticas motivaciones: poco importa que una sea esclava y la otra princesa; lo que las separará es la diferente actitud y valores de los protagonistas masculinos. Ello se debe a la voluntad de los respectivos escritores: Lope más "racista" y "cristiano viejo" no puede situar en el plano de las grandes almas a una mora, por más que haya abjurado de su fe, mientras que Hardy, más tolerante y menos preocupado por la casuística religiosa no tiene impedimento alguno para premiar a la princesa egipcia. Ya se ha visto que a eso se debe la necesidad del engaño en *Viuda, casada y doncella*, así como la imposibilidad de que se celebrara un matrimonio que la condición social y la religión no podían aceptar.

Y la gran última diferencia la encontramos en los que hemos definido como tentadores propiamente dichos: Liberio y el Marqués de Bade:

Liberio	Marqués de Bade
No razón sobre amor	Razón sobre amor
Amor real	Amor imposible
Capaz de pleitear, engaños, despecho	Alaba al Conde. Si muriése se sentiría honrado ocupando su lugar en el cora- zón de la dama
Se alegraría de la muerte de su rival	

Como se desprende del cuadro comparativo, ambos personajes coinciden simplemente en cumplir idéntica misión en las diferentes representaciones.

Y ya para concluir, vamos a establecer una especie de cuadro-resumen de otro de los elementos centrales de la comedia y la tragicomedia: las relaciones amorosas que se dan entre los personajes:



* * *

Analizados todos los aspectos que nos han parecido más relevantes de ambas obras, parece claro que Hardy ha leído, necesariamente, la obra de Lope de Vega, *Viuda, casada y doncella*, inspirándose en su temática para escribir la tragicomedia *Elmire*.

El autor galo, buen conocedor de los gustos del público francés de la época, todavía bajo la impronta del teatro regular y sus exigencias pero presto a los nuevos aires que él mismo estaba introduciendo, vió que lo que más podía interesar y llamar la atención de sus paisanos eran los asuntos tratados en el Acto II de la obra de Lope, fuente real de su inspiración. Partiendo de ahí elabora una tragicomedia, siguiendo el gusto imperante en Francia, en la que:

**Feliciano será el Conde de Gleichen
Fátima será Elmire
Clavela la Condessa de Gleichen
Haquelme será Saraloc
Albano también será Saraloc (padre de Elmire)
Liberio se corresponderá con el Marquis de Bade
Leonora tiene su correlato en Rodolphe.**

La corte mahometana de la obra española (*Tarife, Buacón y Habré*) se corresponde y transforma en la de los gobernantes egipcios a las órdenes de Saraloc (*Ibrahim y Mustapha*). El criado Ardfín de la española tiene su trasunto en *Stephanie* en la francesa.

Hay pues, una cuasi exacta correspondencia en los personajes, adaptados en la obra gala a partir de la modificación argumental: Feliciano / Comte está casado con Clavela / Comtesse. Fátima / Elmire se enamora del noble cristiano, Feliciano / Comte, prisionero de los moros / egipcios, a quien, Fátima / Elmire, enamorada, ayuda a huir y regresar a su país. Al mismo tiempo Haquelme / Saraloc tendrá la misión de vigilar su concepción del honor, basado en la persona de Fátima / Elmire, aunque en la obra española Haquelme aparece como amante de Fátima y en la francesa sea el padre de Elmire; el honor tiene otra nueva dimensión, representada por el Conde de Salm / Albano, respectivos padres de la Condessa y de Clavela. Tanto la pareja Albano / Conde de Salm como Haquelme / Saraloc están unidas por su condición de nobles señores en sus respectivos países. Los gobernadores sarracenos aconsejan a los Haquelme / Saraloc.

Clavela / Comtesse se han quedado solas al otro lado del mundo y permanecen fieles a su amor, sin considerar las pretensiones de los llamados tentadores, Liberio / Marquis de Bade.

Feliciano / Comte y Fátima / Elmire huyen juntos pero concluyen la aventura de manera distinta, punto equinocial que marca la mayor diferencia, ya que Feliciano y Fátima, en la obra española no pueden casarse por varias razones, la más importante de ellas que él ya está casado, mientras que en la francesa el Comte y Elmire solucionan favorablemente su situación y contraen matrimonio, merced a la bula papal.

El personaje Albano / Comte de Salm, padres de las mujeres casadas, y que de algún modo intentan oponerse al previsible desarrollo de los hechos, marca otra diferencia argumental, al estar más tratado y desempeñar mayores funciones el de la obra española, ya que el francés solo aparece al final y sin relevancia.

Elmire, producto de un dramaturgo reputado de mediocre, mal escritor y con una técnica rudimentaria, parece que tiene una gran belleza formal y no poca calidad literaria; sus personajes son menos concisos que los de Lope, más realistas, y no se andan con tantos rodeos como los franceses: presenta un problema y lo resuelve de la forma más verosímil posible; pero en ese juego de la ficción es donde Hardy nos permite ver su capacidad de fabulación y construcción: quiere ofrecernos una bella y agradable historia donde los personajes están muy bien caracterizados, mejor que en Lope, quien, a su vez, sabe desarrollar una intriga más compleja que Hardy, que sólo se preocupa de la fuga de la prisión, única peripecia fundamental, mientras que los hispanos se ven inmersos en toda una serie de peripecias.

