

**CINCINNATI
ROMANCE
REVIEW**

Volume X 1991

**Department of
Romance Languages
and
Literatures**

University of Cincinnati

The *Cincinnati Romance Review* is an annual publication of the Department of Romance Languages and Literatures of the University of Cincinnati. It publishes articles selected from papers read at the annual Cincinnati Conference on Romance Languages and Literatures. Essays focus on topics of French, Hispanic, Italian or Portuguese literature, and the teaching of Romance languages or literatures.

Office of Publication: Department of Romance
Languages and Literatures
University of Cincinnati
Mail Location 377
Cincinnati, Ohio 45221

Copyright 1991 by
Cincinnati Romance Review
ISSN 0883-9816ab

Production: Phyllis Oberacker

Printing: Mnuteman Press
Sharonville

CINCINNATI ROMANCE REVIEW

Volume X 1991

Executive Editor

Jean-Charles Seigneuret
University of Cincinnati

Managing Editor

Kathryn M. Lorenz
University of Cincinnati

Associate Editor

Cristina Ortiz
University of Cincinnati

Executive Council

Sadek Anis
University of Cincinnati

Judith Muyskens
University of Cincinnati

Donald W. Bleznick
University of Cincinnati

Eric Pennington
*Western Kentucky
University*

Robin Rash
University of Cincinnati

Editorial Board

University of Cincinnati

Sanford S. Ames

Susan Bacon

Paul Burrell

Enrique Giordano

James Hamilton

Kornel Huvos

Kirsten Nigro

Jean-Charles Seigneuret

Michèle Vialet

Patricia W. O'Connor

René A. Campos, *University of Missouri-Columbia*

Salvador Fajardo, *State University of NY - Binghamton*

James J. Gaines, *Southeastern Louisiana University*

Freeman G. Henry, *University of South Carolina*

Bettina Knapp, *Hunter College*

Kevin Larsen, *University of Wyoming*

Bart L. Lewis, *Texas A&M University*

Deborah Nelson, *Rice University*

Jo Ann Recker, *Xavier University*

Murray Sachs, *Brandeis University*

Charles J. Stivale, *Wayne State University*

Jill K. Welch, *Denison University*

Julia Wescott, *Canisius College*

Fred Worth, *Randolph Macon College*

CONTENTS

Preface.....	vii
<i>Kathryn M. Lorenz</i>	
Multiple Prepositions in the French Infinitival Complement <i>Jana A. Brill</i>	1
Life and Death in the "Primer sueño" <i>Shelley Chitwood</i> ..	17
Aelis' Introspective Silence in the Feminist World of Jean Renart's <i>Escoufle</i> <i>Linda M. Clemente</i>	26
<i>Historias de cronopios y de famas:</i> El placer del juego <i>Carmen Domínguez</i>	35
<i>Les frustrés de Bretécher:</i> L'anti-chambre de la dérision <i>Maryse Fauvel</i>	44
El "zoom" cinematográfico y lo grotesco en "El cuento de un veterano" de Rivas <i>Lily Anne Goetz</i>	55
Regeneration within the Family: A Study of the Law of Adoption as Represented in French Revolutionary Drama <i>Eric Goodheart</i> ..	66
Pero Vaz de Caminha, escritor e etnógrafo: A representação do indígena americano pelas categorias de percepção do "Outro" ibérico <i>Hanna Betina Götz</i>	78
Les personnages raciniens, ceux par qui le scandale... <i>Rosette Johannessen</i>	88

El paralelismo entre el sujeto individual y el colectivo: <i>Super-realismo y metahistoria</i> en el episodio nacional <i>Girona</i> de Benito Pérez Galdós <i>Eusebio Llacer</i>	99
El personaje del "arbitrista" según Cervantes y Quevedo <i>Roger Llopis-Fuentes</i>	111
Yanquis, filibusteros y patriotas: Prensa y teatro en la España del 98 <i>Nancy J. Membrez</i>	123
From Pen and Ink to Flesh and Blood: The Curé and his Addressee in Bernanos's <i>Journal d'un curé de campagne</i> <i>Keith A. Palka</i>	146
Containing the Scent: "Odor di femina" in Zola's <i>Nana</i> <i>Katrina Perry</i>	158
La représentation de la ville de New York dans le roman français contemporain: Une homogénéité ville, personnage et écriture <i>Crystel Pinçonat</i>	169
Juego e ironía en dos relatos de Julio Ramón Ribeyro <i>Jesús Rodero</i>	178
Gender and the Sonnet: Marceline Desbordes-Valmore and Paul Verlaine <i>Gretchen Schultz</i>	190
Innovation in Ken Bugul's <i>Le baobab fou</i> <i>Susan Stringer</i>	200
La mujer como referente estético-literario en <i>El reino de este mundo</i> de Alejo Carpentier <i>Santos Torres-Rosado</i>	208

PREFACE

The preparation of this, the tenth volume of *Cincinnati Romance Review*, has been a great pleasure. In the decade since its inception, the *Review* has grown while continuing a tradition of excellence. From the first pages printed in 1982 to this year's 19 articles, this journal has published a large selection of scholarly works dealing with most of the Romance languages and literatures. This journal has earned its inclusion in the MLA Bibliography and we will continue providing important scholarship in our field.

The *Cincinnati Romance Review* is able to take its place in this tradition, collecting some of the best of the proceedings of the Cincinnati Conference on Romance Languages and Literatures. The 1990 Conference, ably chaired by Josiane Riboni, offered 215 papers and special speakers and guests including George H. Bauer, André Bourassa, Annie Ernaux, Paloma Pedrero and Jean-Claude Pirotte.

The process of selecting the best of the papers read at that gathering was, of course, difficult. Once a final selection was made, a fortuitous grouping of articles on many aspects of French, Latin American, Spanish and Portuguese literature and language emerged. Periods represented range from the Middle Ages to the Twentieth Century. We submit that there is something of interest here for every scholar of languages and literatures. Poetry, prose, journalism and even the literature of the comic strip is represented. The reader of this year's *Cincinnati Romance Review* will find that which pertains to a specialized area and that which will enhance general knowledge as well.

This volume was ably directed by a new executive editor, Jean-Charles Seigneuret. The continued success of the journal is assured under his leadership. Special thanks are to be offered to Phyllis Oberacker, a speedy yet painstaking production manager. The Romance Languages and Literatures Department, under Head Judith Muyskens has provided invaluable assistance and support. We, the editors of *Cincinnati Romance Review* offer this volume as a credit to that assistance as well as to the field of Romance languages and literatures.

MULTIPLE PREPOSITIONS IN THE FRENCH INFINITIVAL COMPLEMENT

Jana A. Brill

The French preposition serves a variety of morphological, syntactic, and semantic functions. In his discussion of the infinitival complement, Langacker (1966:83) provides the distinction of "preposition" vs "complementizer" to distinguish two of these functions: introducing the infinitive as an "object of the preposition"; and introducing it as the "direct object", respectively. He later clarifies that ". . . many if not all [infinitival] complements function as nominals" (Langacker 1971:320). This article¹ discusses the relationship between preposition or complementizer (p/c) choice (*à, de, Ø*) and the morpho-syntactic behavior of the infinitival complement in both historical and current usage.

The questions of which p/c should introduce the infinitive, and which, if any, pronoun or interrogative can replace it, have been previously addressed (Delattre 1964, Gross 1968, 1975; Langacker 1966, 1971; Ruwet 1976; Réquédât 1980; and others). Delattre cautions his readers against the incomplete and unreliable nature of the lists found in most grammars, and warns that despite the usage of the same p/c's, the verbs of any given list enter into different syntactic structures. He cites the following examples (67):

- (1) J'ai prié Jean *de* venir.
- (2) J'ai permis *à* Jean *de* venir.
- (3) J'ai puni Jean *d'*être venu.
- (4) J'ai pardonné *à* Jean *d'*être venu.
- (5) J'ai négligé *de* venir.

Delattre recommends that students of French learn structural patterns, such as (1) - (5) above, rather than memorize abstract lists - of which there technically should be nine instead of the more commonly found three (he adds the variables of absence or presence of the noun object [e.g. "Jean" in #1-4 above], preceded or

not by *à*). Despite these warnings Delattre himself presents "lists," and such lists continue to proliferate in grammars and textbooks today. They have become a convenient nuisance, and should probably be eliminated altogether from textbooks, except as appendices. Teachers find them convenient because they look like something concrete for students to memorize, only to discover "after the quiz" that they (and the "list") have been contradicted in a reader that shows a different p/c introducing the infinitive. The problem is greater today because in addition to multiple syntactic structures, as shown in (1) - (5), there seems to be greater variation in the choice of the p/c.

This article will demonstrate that the choice of a p/c (*à, de, Ø*), has become a reflex of stylistic (and possibly pragmatic) rather than grammatical considerations, and is not necessarily related to the syntactic function of the infinitival complement, nor to the pronoun replacing this nominal. Thus, a choice of *Ø* p/c does not necessarily indicate that the infinitival complement is functioning as a direct object, and the choice of *à* or *de* does not necessarily indicate the function of object of a preposition, as would be the case with most nominals. Likewise, an infinitival complement introduced by "de" may not always be replaced by *en*, even when pronoun replacement is possible, and the complement functioning as a neuter direct object may not always be replaced by *le*. The morphological and syntactic behaviour of the infinitival complement is thus seen as independent of p/c choice. It is clear for example that the complement of (4) *J'ai pardonné à Jean d'être venue* could be replaced by *le* or *cela*, as in (6) and (7) below, but not by *en* as in (8) below:

- (6) Je l'ai pardonné à Jean.
 (7) J'ai pardonné cela à Jean.
 (8)*J'en ai pardonné à Jean. (unacceptable)

Other verbs whose infinitival complements are preceded by *de*, such as *rêver*, produce the *en* that would normally replace a noun phrase introduced by *de*:

- (9) On rêve de posséder une maison de campagne.
 (10) On en rêve.

It is the view of this study that this lack of regular relationship between p/c choice and the function of the infinitival complement is of long standing, and need not be labelled anomalous.

This question represents but one small window shedding light on the enormous complexity of French syntax, but as was recently so aptly stated by Lehmann: "To understand those [language] systems we must look not for chunks, whether of physical quantities like sounds or physical figures like letters, but for the intricate relationships that human beings have learned to master and manipulate" (249).

OLD FRENCH VARIATION

In Old French (OF), the infinitival complement introduced by *a* frequently functioned as a direct object. This syntactic function has not changed over the centuries despite a shift in complementizer choice. Sentences (11) - (17) below cite an OF usage followed by a modern equivalent - translations (11) and (12) are from the Bédier edition², the others are this author's interpretations:

- (11) A ferir le desiret (Rol. 1482). Il désire le frapper.
- (12) L'empereur li cumandet a garder (Rol. 2527). Il lui commande de garder l'empereur.
- (13) A ocire le cumaunda (Guigemar 592). Il com-maunda de le tuer.
- (14) Il les cumande a mener od les autres . . . (Lanval 538). Il les commande de mener avec les autres . . .
- (15) Si li cumande a vestir, (Yonec 437). Et il lui commande de le revêtir.
- (16) Icil ne font pas a hair: (Rose 1642). Ceux-là ne font pas haïr.
- (17) Ne nus a bien fere ne faut (Rose 1642). Ni nul ne doit (faut) faire du bien.

In examples (11) - (17) the function of the complement remains unchanged from the OF to Modern French (MF) versions, regardless of the shift from *a* to \emptyset in (11), (16), and (17) and from *a* to *de* in (12) - (15).

This shift in usage from OF to MF does not

necessarily indicate language change in this case, because there is not a clear line or direction in the variation (for a discussion of the relationship of variation to change see Labov 1981 and Blanche-Benveniste and Jeanjean 1987). The direct structure with *faire* and *falloir* was also very common, for example.

THE VERBS IN THIS STUDY

Fourteen verbs have been selected for this study, with three syntactic properties for each: p/c choice before the infinitival complement; type of pronominalisation possible; and type of interrogative possible. The selection of these verbs was based on two main considerations: examples of their usages were well documented in grammars and linguistic treatises; and the verbs were commonly used in modern spoken French. The verbs are first arranged in Table I below as examples of seven possible combinations of p/c choice, according to current usage, marked or unmarked.

TABLE I

Possible Combinations of P/C Choice

A.	à, de, Ø	(aimer)
B.	à, de	(continuer, commencer, s'efforcer, faire attention)
C.	à, Ø	(mettre)
D.	de, Ø	(détester, désirer)
E.	à	(hésiter, apprendre)
F.	de	(rêver, oublier, commander)
G.	Ø	(pouvoir)

Table II below shows how the verbs of Table I have been "marked." This marking shown in square brackets reflects the views of Robert (1987), Grevisse (1980), Gross (1975), Langacker (1966), and the speech of educated native speakers, sampled informally via questionnaires (see Appendix A). The sample sentences are from Robert (1987) unless otherwise indicated. Special remarks representing the views of native informants are noted individually. A p/c to the left of the / indicates its use as a preposition; to the right of the

/ its use as a complementizer:

TABLE II
Current P/C Use with Complement in Marked and Unmarked Contexts

<u>Verb</u>	<u>Prep./Complement</u>	<u>Pronoun</u>	<u>Interrog.</u>	<u>Function of Inf.</u>
aimer	/à [lit.] /de [arch., pop.] /Ø [unmarked, conv.]	le/cela	que	direct object
<p>Il y a des lieux où l'on aimerait à vivre. - La Bruyère J'aimerais de mourir. -Mme de Noailles (Grevisse 1980) J'aimais sortir avec mon père. -Gide</p>				
continuer ³	/à [unmarked] /de [+direction?]	le/cela	que	direct object
<p>Il continue à boire. Continuer de chanter et de souffrir, c'est le plus noble état. -Ste-Beuve</p>				
commencer	/à [unmarked] /?de [rare with informants]	le/cela	que	direct object
<p>Il commence à comprendre. Mais l'arbuste cessa vite de croître, et commença de préparer une fleur. -Saint-Éxupéry</p>				
s'efforcer	à/[archaic ?] de/[unmarked]	y	à quoi	obj. of prep.
<p>Il s'efforce à l'entraîner hors de la maison. -Diderot Tous les observateurs s'efforcent de comprendre ces troubles. -Duhamel</p>				
faire attention	à/ [unmarked] de/ [unmarked ?]	y	à quoi	obj. of prep.
<p>Faire attention à ne pas blesser un ami. -Grand Larousse Encyclopédique (Grevisse 1980) Faites attention de ne pas casser ces verres. (author's sentence accepted by 3 informants, one of whom claimed it was "very familiar.")</p>				

<u>Verb</u>	<u>Prep./Complement.</u>	<u>Pronoun</u>	<u>Interrog.</u>	<u>Function of Inf.</u>
mettre	/à/ [unmarked] ø/ [-anim. obj.]	y	à quoi	obj. of prep.

Mettre du café à chauffer, du linge (à) sécher.

Un gros paquet de linge, qu'elle avait dû mettre sécher. -Alain-Fournier

détester	/de [unmarked] /ø [unmarked]	le/cela	que	direct object
----------	---------------------------------	---------	-----	---------------

Elle se console d'avoir oublié ses cigarettes, détestant de fumer dans le noir. -Mauriac
Il déteste attendre.

désirer	/de [arch., lit.] /ø [unmarked]	le/cela	que	direct object
---------	------------------------------------	---------	-----	---------------

Jamais elle n'avait désiré si ardemment de vivre. -Mauriac

Je désire m'entretenir avec vous.

hésiter	à/	y	à quoi	obj. of prep.
---------	----	---	--------	---------------

J'hésite à vous déranger.

apprendre	/à	le/cela	que	direct object
-----------	----	---------	-----	---------------

Apprendre à se connaître est le premier des soins. -La Fontaine

rêver	de/	en	de quoi	obj. of prep.
-------	-----	----	---------	---------------

Autrefois on rêvait de posséder le coeur de la femme dont on était amoureux.

-Proust

oublier	/de	le/cela	que	direct object
---------	-----	---------	-----	---------------

N'oubliez pas d'être à ma porte à quatre heures et demie. -Hugo

commander	/de	le/cela	que	direct object
-----------	-----	---------	-----	---------------

Je vous ai commandé de partir.

pouvoir	/ø	le/cela	que	direct object
---------	----	---------	-----	---------------

Je ne puis méditer qu'en marchant. -Rousseau

- (22h) years continue to go by.
 Les années continuent de s'écouler. 'The
 years continue to go by.'

Such an analysis might support Kibler's assertion that *de* is now carrying the semantic load ([+direction]) once conveyed by *à* (117), or Réquédât's assertion that *de* conveys accomplishment while *à* suggests an act in progress, however most native speakers surveyed saw no such distinction.

Most informants surveyed did agree that there was no semantic distinction between usages such as *continuer à* and *continuer de* (and this is supported by Grevisse and Robert), yet a well-educated native of Picardy insisted that *continuer de* was more acceptable than *continuer à*, while all others believed the opposite to be true. Several informants found (23a) below to be unacceptable, while all agreed that (23b) was well-formed (both are accepted in the grammars):

- (23a) Mettez sécher le linge.
 (24b) Mettez le linge à sécher.

What is the explanation for such variation? Regional variation, based on the responses of well-educated and well-traveled natives, is difficult to substantiate.

What has emerged therefore is that *à* and *de*, as preposition or complementizer, are semantically void. While suggesting this development, Réquédât cautions that such an analysis might jeopardize the function of these words: "On devra donc se méfier de la notion de préposition *vide* dans la mesure où elle aboutirait à nier la fonction opératoire des prépositions *à* et *de*" (9). But what precisely is the function of these "allomorphs" (Réquédât 8)? Certainly, as has been shown, they do not distinguish between the functions of the complement (syntax), nor do they influence meaning (semantics). Delattre (cf. Brunot and Bruneau [542]) saw that in phrases such as *Il cherche à comprendre* 'He tries to understand', the preposition *à* has no intrinsic meaning; that its only function is to indicate that "The infinitive *comprendre* is the object of the verb *chercher*" (72). (In this case the infinitival complement functions as a direct object: *Que cherche-t-il?*). But if *à* has no intrinsic

meaning, why use it as the basis of a classification? Why include in the same list (Delattre's list 2a - where subjects of the infinitive are also subjects of the matrix verb) verbs such as *renoncer*, whose infinitival complement functions as the object of a preposition (*A quoi renoncez-vous?*). It is clear that listings or classifications based on the shape of the p/c are of little practical usefulness to speakers attempting to predict derived syntactic structures.

PRAGMATICS

Pragmatics has been variously defined as ". . . the relations of texts to the producers and interpreters of speech" (Lehmann 247), and "the study of meaning in relation to speech situations" (Leech 6); Leech further states that "grammar is ideational; pragmatics is interpersonal and textual" (56). He argues that this interpersonal function not only expresses the speaker's attitude, but influences the attitudes and behaviour of the hearer. Pragmatic considerations seem to overlap stylistics and semantics. It is possible that there is pragmatic motivation for p/c variation in the infinitival complement, however this will be difficult to prove. In his discussion of p/c variation, Réquédât claims a relationship between focus (a notion generally acknowledged as governed by pragmatics) on the agent of a sentence and a preference for *à*, and the object of the sentence and *de*. He gives the following examples (24-25):

(24) Si tu n'as rien à faire, tu pourras t'amuser à laver la voiture. (focus on "tu" and action in progress).

(25) Ça m'amuse de laver la voiture. (focus on "laver la voiture", represented by "ça", and process "non-accomplì").

This was not verified by the results of a second questionnaire submitted to informants. They were asked to circle the theme or focus of a series of sentences in a paragraph describing the morning routine of a young man. Each paragraph contained nine of the verbs that frequently varied in their usage of *à* or *de* to introduce the infinitival complement. The paragraph was written

once using only *à*, and again using only *de*. Nothing systematic emerged. It is possible, however, that the responses were not completely spontaneous, since by then most of the informants had figured out the problem and, perhaps, the anticipated results. It may also be necessary to devise paragraphs where p/c usages are mixed. This appears to be an interesting area for further research. Current magazine and newspaper usage indicates that stylistic rather than pragmatic considerations underly this variation (author forthcoming), however pragmatics as the motivation for a stylistic choice in a system where archaic and innovative forms coexist may eventually provide at least a partial answer. After much work and many examples Réquédât warns against "... the vanity of a single hypothesis" (76).

CONCLUSIONS

A current analysis of the p/c choice in the infinitival complement would have to accept variation in the choice of the p/c, while recognizing stability in the function of the complement. A more satisfying classification of the matrix verb with respect to its infinitival complements might be based on the stable feature. A sample classification would look like Table III below:

TABLE III

1. Verbs whose infinitival complements function as objects of the preposition:

<u>Verb</u>	<u>Pronoun</u>
hésiter (<i>à</i>)	<i>y</i>
rêver (<i>de</i>)	<i>en</i>
s'efforcer (<i>à</i> [arch], <i>de</i>)	<i>y</i>
faire attention (<i>à</i> , <i>de</i>)	<i>y</i>

2. Verbs whose infinitival complement functions as a direct object:

<u>Verb</u>	<u>Pronoun</u>
-------------	----------------

continuer (à, de)	le/cela
commencer (à, de)	le/cela
détester (de, Ø)	le/cela
désirer (de [arch], Ø)	le/cela
apprendre (à)	le/cela
oublier (de)	le/cela

In summary, it would seem appropriate to conclude the following: 1. P/C choice in the infinitival complement is somewhat idiosyncratic, based on stylistic or pragmatic rather than grammatical considerations, and thus unstable, and does not affect meaning; 2. Viewed in the context of all possible p/c allomorphs, marked or unmarked, structures such as *Il s'y efforce* given *Il s'efforce de lire*, or *Il l'aime* given *Il aime à lire* need not be analyzed as anomalous; 3. For purposes of syntactic prediction, it is no longer useful to mark the matrix verb as [+à] or [+de] or [Ø] in conjunction with an infinitival complement. One might rather mark it for the syntactic function of that complement.

University of Louisville

NOTES

¹Research for this study was made possible by a grant from the University of Louisville's Dean's Research Initiative. I would also like to thank William Ashby and Suzanne Fleischman for their helpful suggestions and comments on an earlier draft.

²I would like to acknowledge Anglade (192) as the source for examples (11) and (12), however rather than using the Groeber (*Bibliotheca Romanica*, nos 53-54) edition which he cites, I quote the more familiar lines, and their translations, from the Bédier edition.

³Contrary to Gross (1975), who lists separate lexical entries of *continuer à* and *continuer de*, *continuer* is considered here to be a single lexical entry, with complementizer allomorphs *à* and *de*.

WORKS CITED

- Anglade, Joseph. *Grammaire élémentaire de l'ancien français*. Paris: Armand Colin, 1965.
- Blanche-Benveniste, Claire, and Colette Jeanjean. *Le français parlé; transcription et édition*. Paris: Didier, 1987.
- Brunot, Ferdinand, and Charles Bruneau. *Précis de grammaire historique de la langue française*. Paris: Masson et cie, 1949.
- Delattre, Pierre. "Le jeu des prépositions dans l'enchaînement des verbes français." *French Review* 38 (1964): 67-81.
- Grevisse, Maurice. *Grammaire transformationnelle du français: syntaxe du verbe*. Paris: Larousse, 1968.
- , *Méthodes en syntaxe: régime des constructions complétives*. Paris: Hermann, 1975.
- Labov, William. "What Can Be Learned about Change in Progress from Synchronic Description?" *Variation Omnibus*. Ed. David Sankoff & Henrietta Cedergren. Carbondale & Edmonton: Linguistic Research, 1981. 177-99.
- Langacker, Ronald W. *A Transformational Syntax of French*. Ann Arbor: UMI, 1966.
- , Review of Gross 1968. In: *Lingua* 26 (1971): 315-354.
- Leech, Geoffrey N. *Principles of Pragmatics*. London: Longman, 1983.
- Lehmann, Winfred P. Presidential address 1987. *PMLA* 103 (1987): 249.
- Réquédât, François. *Les constructions verbales avec l'infinitif*. Paris: Hachette, 1980.
- Robert, Paul. *Le petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Le Robert, 1987.
- Ruwet, Nicolas. *Problems in French Syntax: Transformational Generative Studies*. Trans. Sheila M. Robins. London: Longman, 1976.

EDITIONS CITED

La chanson de Roland. Ed. Joseph Bédier. Paris:

Piazza, 1937.

Les lais de Marie de France. Ed. Jeanne Lods. CFMA 87. Paris: Champion, 1959.

Le roman de la rose. ed. Félix Lecoy. CFMA 92. Paris: Champion, 1968.

APPENDIX A

Native Informants

- Q = female visiting teaching assistant from Picardy, age 22.
- D = female university professor from Montpellier, having lived in U.S.A. for at least 10 years, with yearly visits "home", approx. age 44.
- J = female university lecturer from Brittany, having lived in U.S.A. for at least 10 years, with periodic visits "home", approx. age 38.
- H = female French instructor in Montpellier, approx. age 40.
- C = male visiting professor from Dijon, approx. age 50.
- W = female university lecturer, native of Montpellier, but a large part of her childhood spent in Martinique, age 28.
- P = male visiting professor from Montpellier, approx. age 60.
- G = female visiting professor, native of northwest France, recently resettled in U.S.A., approx. age 43.

Colleagues of Informant H described by sex and age

- | | | | |
|-------|----|-------|----|
| 1 = F | 40 | 6 = F | 26 |
| 2 = F | 36 | 7 = M | 25 |
| 3 = F | 30 | 8 = M | 35 |
| 4 = F | 42 | 9 = M | 46 |
| 5 = F | 40 | | |

APPENDIX B

Preposition Questionnaire - Version 3 - Informants: PG123456789

Ecrivez "à" ou "de" dans le blanc, ou laissez-le vide selon votre intuition personnelle et vos habitudes linguistiques normales. (Commentez votre choix si vous voulez.)
Merci beaucoup.

(The preposition has been filled in where all responses were the same, otherwise the choices are noted individually for each informant responding.) NB. Informant #6 wrote both options for #1 and #2.

1. Les années continuent ____ s'écouler.

DE: PG123689

A: 4567

2. Nous continuons ____ parler.

DE: P69

A: PG12345678

3. Il force le locataire A déménager.

4. Elle aimerait ____ vivre à la campagne.

DE: 1

A: PG23456789

5. Il fait attention ____ ne pas blesser un ami.

DE: 49

A: PF12345678

6. On ne pourra commencer A replanter ces arbres avant mai.

7. Nous nous efforçons DE comprendre leurs troubles.

8. Le rosier commença A préparer une fleur.

9. Elle a mis son linge A sécher dans le jardin.

10. Notre économie commençait ____ amorcer son sursaut.

DE: P1

A: 23456789

11. Marc continue ____ jouer aux cartes avec des amis d'enfance.

DE: P3689

A: 12457

12. Voilà le linge qu'elle a mis A sécher.
13. Elle a mis son café ____ chauffer dans un micro-ondes.
ø:5 A: PG12346789
14. Elle déteste ____ fumer dans le noir.
DE: 123 A: PG456789
15. En attendant, il continue collectionner et ____ créer.
DE: P368 A: 124579
16. Elles désirent ø vivre seules.
17. Nous pouvons ø méditer en marchant.
18. Vous apprenez A connaître leurs habitudes.
19. L'avion continue ____ descendre; tout est parfait.
DE: P13578 A: 2469
20. On rêve DE posséder une petite maisonnette de campagne.
21. J'hésite A vous déranger.
22. N'oubliez pas DE venir à trois heures et demie!
23. Nous vous commandons DE rentrer avant minuit.
24. Le chômage commence enfin A régresser.
25. Pourquoi hésites-tu A m'appeler?
26. Je m'efforce ____ accepter cette réalité.
DE: PG1456789 A: 23

LIFE AND DEATH IN THE "PRIMERO SUEÑO"

Shelley Chitwood

"No me acuerdo haber escrito por mi gusto sino es un papelillo que llaman 'El sueño,'" (292) is the reference Sor Juana made to her writing in the "Respuesta a Sor Filotea de la Cruz," implying that the "Sueño" was a personal work and, therefore, can be interpreted as reflective of her ideas. In the "Sueño," Sor Juana employs the symbolism and theme of life and death to defend her pursuit of knowledge and to express the tension she felt as a woman attempting to enter a male dominated tradition. This tension is the basis of the "Respuesta" which is Sor Juana's defense of her desire to learn, as she states, "Pues ¿cómo me atreviera yo a tomarlo en mis indignas manos, repugnándolo el sexo, la edad y sobre todo las costumbres?" (256). In the "Sueño," this defense manifests itself more subtly to express the tension of the life and death of the intellect, which corresponds to the division of body and soul. Utilizing allegory, the "Sueño" communicates in poetry what the "Respuesta" states outwardly in prose. Hence the two are echos of each other and carry the same message: The quest for knowledge is open to all and carries glory in the attempt to gain understanding and not just in success.

In "El primero sueño," the world and the body are asleep while the soul journeys through the sublunar spheres in search of knowledge. Sor Juana employs the setting of a dream to show that the soul represents the intellectual world and the body, the soul's prison, is the physical and sensual world. Octavio Paz captures the idea best by saying, "Acción: el cuerpo y los sentidos; contemplación: el alma y sus facultades superiores. Así el alma es una prisionera del cuerpo;" (473). This definition of the relationship between the body and the soul is exactly what Sor Juana creates in the "Sueño." In the work, Sor Juana states the relationship of the soul to the body as, "si del todo separada/ no, a los de muerte temporal opresos/ lánguidos miembros, . . ." (187), and continues a few lines later with "el cuerpo siendo, en

sosegada calma,/ un cadáver con alma,/ muerto a la vida y a la muerte vivo," (187). While the body and soul are still attached, the soul comes to life symbolically to journey in pursuit of knowledge while the body is symbolically dead. The soul's journey ends as the body returns to life in the final stanza of the "Sueño." Each state is exclusive of the other, so that the body or the soul is awake but both cannot simultaneously be awake. Since the body and soul are parts of one entity, they must live in cycles so that they exist in harmony. Thus as an extension of this contrast, Sor Juana plays the darkness of night, the time of the body's death, against the light of day, the body's life because light and dark or day and night are mutually exclusive and coexist in the universe through cycles that allow only one to be present at a time.

The traditional Baroque theme of light and dark is used by Sor Juana to expand on the theme of life and death. The idea of physical darkness allowing for inner enlightenment is carried throughout the "Sueño" complimenting the basic tension between body and soul. While in total physical darkness, the soul journeys to discover the mysteries of the world guided by its inner light. The contrast of light and dark is best illustrated by the description Sor Juana writes: "y el pincel invisible iba formando/ de mentales, sin luz siempre vistosas/ colores," which are represented to the soul "en el modo posible/ que concebirse puede lo invisible" (188). The soul sees all that is shown to it although it is in the dark. Octavio Paz explains this in his book as, "La luz con que la fantasía pinta las figuras mentales es la luz del alma racional: este es otro rasgo que Sor Juana comparte con los neoplatónicos, que atenuaron las diferencias entre la fantasía y el entendimiento" (489). By so employing light, Sor Juana has created a contradiction in her use of light as enlightenment that comes from within the self and the necessity for absence of light to make the journey. Thus the distinction between physical light, the sun, and the inner light that guides the soul is the distinction between the body and soul which is accented by the double meaning indicated by "luz."

As with the body and soul, the relationship between night and day is mutually exclusive so that the beginning of one marks the end of the other. Sor Juana represents

this in the final stanzas of the "Sueño" as a battle between "el día" and "la noche" at dawn. This battle is the struggle between light and dark, masculine and feminine, and knowledge or order and ignorance or chaos. Sor Juana depicts this battle using mythological allusions, as she states, "y del viejo Tithón la bella esposa (Aurora)/ -amazona de luces mil vestida,/ contra la noche armada," (200). Aurora is in the Sun's army and causes night to react, "ronca tocó bocina/ a recoger los negros escuadrones/ para poder en orden retirarse," (201). While night loses the battle, the soul also loses its freedom and must return to the body that is awakening with the sun's light. The battle as Sor Juana depicts it is not only light against dark but the bodily senses against the intellect. The final stanza marks the defeat of "la noche" as she takes refuge in the west in her disorderly retreat. The body is again in control and order is restored by "el día." Although night attempts to depart in an orderly fashion, her retreat turns chaotic as she is defeated, which strengthens the contrast between night and day. The visible has been restored since "el día" is in control, which is in opposition to the description of what the soul has seen, the invisible. The night is described as rebelling against day, a rebellion symbolized by Phaeton. It is not coincidence that "el día", a masculine figure defeats "la noche" and thus halts the intellectual journey of the soul. Sor Juana employs "el día" as a symbol of the men and society, in particular her confessors, who have tried to end her pursuit of knowledge because she is a woman, represented here by "la noche." If the battle between "el día" and "la noche" is temporarily completed, then it will later be renewed because of the cyclical nature of day and night, much as Sor Juana's attempt to study in spite of the male resistance seems to have followed a pattern of advances and retreats.

Sor Juana creates a certain ambiguity in her use of the battle at dawn because dawn usually signifies a new beginning. In the final stanzas of the "Sueño," while a new day is beginning, the emphasis is placed on the end of night and the intellectual journey. Dawn has therefore taken on the opposite of its traditional meaning and has become a negative idea. Night's destination is "el ocaso," the west, usually symbolic of death which here applies to the death of night as well as the symbolic death of the

soul as it must return to the body. The emphasis on "ocaso" at dawn, opposites that reveal the tension of the battle, stresses the importance of the night and her submission to day. Sor Juana has also employed an opposite meaning for night. Night is usually associated with darkness and death, but, in the "sueño," represents enlightenment and life to the soul. By reversing traditional meanings of night and day to suit the needs of the work and strengthen the relationships she has established in the poem, Sor Juana has created an ambiguity to the work.

Sor Juana's use of ambiguity does not stop with that of dawn and night, but also applies to the symbol of the Sun represented as Apollo in the "Sueño." Apollo, representing medicine, music, poetry, the sun, and knowledge, is a complex figure because of the wide variety of uses light has for Sor Juana (Bulfinch 884). She has the sun ending the soul's journey, which ends its search for knowledge, the opposite of what is implied by "El padre de la luz ardiente," Apollo. While the sun is depicted as a negative force in the "Sueño" because it is in opposition to the quest for knowledge, it is a source of light and is considered positive for this. Sor Juan states:

cuyos cuerpos opacos
no al Sol opuestos, antes avenidos
con sus luces, si no confederados
son él (como, en efecto, confinantes),
tan del todo bañados
de su resplendor eran, . . . (190)

The Sun is a source of light and power in this stanza which contradicts the final stanzas of the work. Hence the Sun represents both life and death in the "Sueño" causing problems with the interpretation Sor Juana intended for it to have. According to Cirlot, "The death of the Sun necessarily implies the idea of resurrection and actually comes to be regarded as a death which is not a true death" (303). Sor Juana implies with this that the soul, like the sun, is only temporarily dead and will resurrect and journey again. While the soul is similar to the sun in this respect, it is in an opposite cycle, so that the sun's light and the soul's inner light cannot be seen at the same time. This further complicates the inter-

pretation of the Sun and its role in connection with the tension between the body and soul.

The Sun also plays a significant role as a destructive force in the mythology used in the "Sueño." Sor Juana evokes the images of Icarus and Phaethon as symbols to relay the message that glory is in the attempt and not the success of a mission. The stories of Icarus and Phaethon serve as parallels for the soul's journey. Icarus flew too close to the Sun in his attempt to escape from Crete, and his wings of wax melted causing him to fall into the sea and drown. Phaethon, the Son of Apollo, attempted to drive his father's chariot across the sky, but drove too fast and caught the earth on fire for which he was struck by Jupiter's lightning bolt and killed. In "Primer sueño," the soul tries to comprehend all that it sees, but it fails because it is incapable of understanding. Sor Juana draws the parallel herself by saying:

El confiado, antes atrevido
y ya llorado ensayo
(necio experiencia que costoso tanto
fue, que Icaro ya, su propio llanto
lo anegó enternecido)-,
como el entendimiento, aquí vencido. (192)

It was through failing that Icarus and Phaethon gained fame, and it was the Sun that caused their fall and death. Sor Juana chose these two myths carefully to represent the soul's journey because of its similarity to the myths. The soul's symbolic life is ended by the Sun's victory over night in the end of the "Sueño," but the soul has attempted without success to gain knowledge before its death. The last similarity between Icarus, Phaethon, and the soul is that the death occurred in the sea. Icarus and Phaeton both fell into the sea and drowned, just as the night, symbolic of the soul's journey, runs to the sea as day begins. The soul also fails in its first ascent because it drowns in the overwhelming sea of the universe; "de un mar de asombros, la elección confusa-/ equivoco las ondas zozobrada;/ y por mirarlo todo, nada vta,/ ni discernir podía" (192). Sor Juana skillfully structured the journey of the soul to fit the pattern of these two myths. In doing so, she highlights the glory of anyone's quest to gain knowledge, even if it is impossible to attain it.

Given Sor Juana's circumstances as a woman writing in a male literary tradition, the symbols of Phaethon and Icarus are particularly appropriate. She struggled with the idea that education was for men only, but finally gave up her literary pursuits in her final years of life and sold her library. By using a parallel to the Icarus and Phaethon myths, however, Sor Juana could be implying that her silence or "death" would bring her immortality just as the death of Phaethon and Icarus did. Sor Juan wrote in the "Respuesta" that, "el callar es no haber qué decir sino no caber en las voces lo mucho que hay que decir" (253). For Sor Juana, there was a great deal of power in what was unsaid, which, in terms of the "Sueño" where she defends a woman's quest for knowledge symbolically, delivers a very strong defense of her intellectual journey without directly saying anything. The "Sueño," while admitting her defeat to the male influences, demonstrates her intellectual abilities, and thus immortalizes her and completes the parallel between her rebellion and those of Phaethon and Icarus.

Although the Icarus and Paethon myths are an essential part of the life and death theme, many other mythological figures are utilized by Sor Juana to further this theme. One figure that represents this duality by herself is Persephone. She is the goddess of agriculture and spends half the year in the world creating life, but, being the wife of Pluto, she must spend the rest of the year in the underworld causing death to the world above. In a passage about nature, Sor Juana includes an allusion to Persephone in the soul's second ascent. This allusion concentrates on Pluto's marriage to Persephone that created the cycle of life and death of the plant life because it was the start of Persephone's dual role. Sor Juana chose this moment carefully to advance and emphasize the mutually exclusive states of life and death as a parallel to what is occurring between the body and soul. The soul is alive and observing mental images that are physically not there, while the body lies dormant waiting for the return of the sun. This parallels the mythical allusion here because Persephone is in her wedding chamber, the Elysian Fields, a part of the underworld and a perfect place full of life known as the resting place for heroes' souls; however, her presence in the Elysian Fields implies that the plant life in the world

above lies dormant awaiting her return. Once again Sor Juana has manipulated the myth to fit her purpose and to demonstrate the relationship between life and death while accenting the duality of body and soul.

Another mythological figure also accents the relationship between life and death and its extension to the body and soul in the "Sueño." Morpheus, the god of sleep, is referred to by Sor Juana as, "(como, en efecto, imagen poderosa/ de la muerte) Morfeo/ el sayal mide igual con el brocado" (187). Sor Juana emphasizes the meaning of Morpheus as death, thus relating sleep and death of the body. The soul achieves freedom during both the sleep and death of the body, but the former grants a restricted freedom. The image of Morpheus appears early in the poem, allowing the theme of life and death, as it pertains to the body and soul, to reveal itself gradually to the reader, so that the journey of the soul structurally fits in as a "sueño" as the title indicates. Morpheus' appearance near the beginning serves another purpose in the "Sueño," which is to show equality to all - men and women, rich and poor- in death. Sor Juana has therefore interwoven an argument for universal enlightenment by having Morpheus treat everyone equally. In this way, Sor Juana has used this reference to illustrate the tension she expressed in the "Respuesta."

The struggle to pursue knowledge that Sor Juana felt is described in the "Respuesta" as being, "fue tan vehemente y poderosa la inclinación a las letras que no ajenas represiones (que he tenido muchas) ni propias reflejas (que he hecho no pocas) han bastado a que deje de seguir este natural impulso que Dios puso en mí" (257). In "El sueño", Sor Juana structurally shows the struggle of women to enter the male tradition by having the journeying soul have no gender until the last phrase where she writes, "y yo despierta" (201). Octavio Paz states this idea as, "La segunda diferencia es el carácter impersonal de 'Primero Sueño'; su protagonista no tiene nombre ni edad ni sexo: es el alma humana . . . las almas, dijo Sor Juana una y otra vez, 'no tienen sexo'" (481). While the structure is impersonal, the message is very personal and echoes that of the "Respuesta": the pursuit of knowledge can never be totally achieved but it should be open to all to attempt to understand. In the "Sueño," this message is communicated through the use

of symbolism representative of the conflict of body and soul and life and death. The soul is the intellect motivated to attain knowledge imprisoned by the body that is sensually motivated, but while alive the two parts are combined in one being. They achieve harmony through cycles, while one is active the other is dormant much like the cycle of night and day as Sor Juana has shown.

The "Sueño" emphasizes the division of "el cuerpo" and "el alma" although they are both parts of the same entity. By stressing this division, Sor Juana alludes to the division of the human race into male and female. It would appear that Sor Juana suggests men, associated with the body and the dominant members of society, are only sensually and physically aware, while women, considered inferior, are actually more aware of the intellectual or inner world. Because the awareness of the body and the soul are mutually exclusive states, so the education or understanding of male and female are mutually exclusive according to seventeenth-century conventions in which the readers or intellectuals are thought to be men.

Sor Juana is careful to hide her defense in symbols in the "Sueño," but she communicates a forceful defense for her intellectual life. The "Respuesta," while being direct in her defense of learning, does not go as far as the "Sueño." By employing symbols representing life and death to exemplify the relationship between body and soul, Sor Juana was able to address her need to follow her thirst for knowledge, a need that was hindered by the physical world. Thus the majority of the poem is dedicated to the soul's journey, representative of enlightenment, while only the earliest and last stanzas deal with the body. Consequently, in the "Primero sueño," Sor Juana reversed the traditional roles and meanings of day and night, and body and soul, depicting the body as less important by emphasizing the soul and its illuminating force.

WORKS CITED

- Bulfinch, Thomas. *Bulfinch's Mythology*. New York: Avenal Books, 1979.
- Cirlot, J. E. *A Dictionary of Symbols*. Trans. Jack Sage. New York: Philosophical Library Inc., 1962.
- Cruz, Sor Juana Ines. "El sueño." *Obras completas*. 3rd ed. Mexico: Editorial Porrúa, S. A., 1975.
- Cruz, Sor Juana Ines. "La respuesta a Sor Filotea." *Poesía, teatro, y prosa*. Ed. Antonio Castro Leal. Mexico: Editorial Porrúa, S. A., 1984.
- Paz, Octavio. *Sor Juana de la Cruz o las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral, 1982.

**AELIS' INTROSPECTIVE SILENCE
IN THE FEMINIST WORLD OF JEAN RENART'S
*ESCOUFLE***

Linda M. Clemente

In his critical work on the medieval novel, Jean-Charles Huchet writes:

Il a été souvent dit que le roman consacrait l'entrée de la femme dans la littérature sans que les paramètres de cette rencontre aient jamais été clairement définis. Il s'agit . . . de la convergence des deux modalités d'une même interrogation de la sexualité et du désir, de la langue et de l'écriture, d'un questionnement par le roman des conditions de son émergence. Le roman et la femme ne sont peut-être qu'une seule question que la littérature se pose dans deux registres différents, et la femme l'autre nom du roman. (17)

Such a perspective on the novel provides a useful point of departure for literary analysis in general and in particular for the medieval novel since woman's literary genesis is there. Huchet proceeds to analyze the twelfth-century *Roman d'Eneas* not only in its mode as an adaptation of Virgil's *Aeneid* but also as a locus for the invention of love as a viable literary topic, rendering the woman "l'horizon de la littérature" (152).

Huchet's statement also provides a point of departure for my investigation of the role of the woman, Aelis, in Jean Renart's *Escoufle*, written around the beginning of the thirteenth century. His is a novel (if I may be permitted to designate it as such) of literary experimentation. Within only half a century of the development of the courtly romance, Jean adapts and exploits previous literary forms only to assault and undermine them. *L'Escoufle* is a true literary laboratory and Jean's presentation of Aelis is no exception.

If saying "novel" also means saying "woman," we hasten to add that "novel" means more narrowly the male presentation of the female; in other words, as is *objected* today, writers create the woman as *object* defined by and in relation to the male subject. We all know the familiar myths or archetypes of the nurturing mother, the castrating female, the healer, the passive erotic, the goddess, the bitch. In any case these are images of women, fashioned from a perspective which does not allow them much opportunity for growth. Twelfth-century Old French literature is no exception; it frequently limits its portrayal of the woman to that of a perfect and critical object in the hero's passage from adolescence to "true" manhood. While any woman remains individualized within any particular work, her individuality nevertheless is most often subsumed by her role in the man's development. In medieval French literature, the hero's love for and/or marriage to the right woman is often his capstone experience and leads to living happily every after. Many medieval works thus fit the classification of novel of formation or *bildungsroman*. These novels concern "the development of the protagonist's mind and character, as he passes from childhood through varied experiences--and usually through a spiritual crisis--into maturity and the recognition of his identity and role in the world" (Abrams 158). In medieval terms, this protagonist is usually a knight who, through a series of adventures and a sentimental education, learns to dominate or correct imperfections. Only the best knights succeed, and their success proves them fit to fulfill the role of sovereign, a role often reserved for them all along. In such terms, then, the novel denies the woman the freedom to explore her own becoming. She has no chance to question her environment and its conditioning, no chance to react against a patriarchal culture, no chance to rebel, no chance to formulate sexual politics on her own terms--in short, no chance to experiment, even to fail, but in all cases a chance to grow. As Ellen Morgan writes, "[B]y and large the *bildungsroman* has been a male form because women have tended to be viewed traditionally as static rather than dynamic, as instances of femaleness considered essential rather than existential. Women matured physically, at which point they were ripe for

being loved" (184).

Such women are the heroines of fiction. Women whose authors do permit them some interior autonomy are described in today's parlance as "female heroes." The active, soul-seeking woman can only be defined in male terms since this type of female encroaches on the role usually reserved for men. Finally, authors who do design female heroes often seem at a loss about what to do with them after they grow up. Their end is not heroic; it is more of a defeat. They die or commit suicide, go insane, retreat from the world. Even marriage seems a compromise. As Morgan points out, these women grow up to a certain point and then they simply "grow down" (184).

I wish to discuss Jean Renart's Aelis from this perspective. *L'Escoufle*, among other things, is a story of her becoming, of her attempts to thwart the patriarchal conventions of her time, of her carving out through her own initiative a place for herself within society. Far from being passive, Aelis moves through her world with a decisive clarity of purpose. At the beginning of the narrative Aelis' interest in matters of love at a very early age--down to voyeuristic details about how she kisses her love object, Guillaume--leads the reader to expect a typical, albeit sexy, Romance heroine. The frequent references to the legend and tragedy of Tristan and Yseut throughout *L'Escoufle* also little prepare the reader for Aelis' subsequent abilities to cope. When circumstances eventually force her to adopt a new identity and a new environment, she proves remarkable in her capacity to survive on her own. Her survival is not the subject of this paper, however; what intrigues me most is this very active female hero's silence at a critical juncture late in the text.

Summary of the plot of Jean's *Escoufle* would be helpful, I think, at this point. A powerful French count, Richart, arrives in Rome, and by means of his political and military savvy, ensures the Emperor's throne. The Emperor rewards Richart with an Italian princess, and their union produces Guillaume. The Empress of Rome gives birth on that same day to Aelis. Guillaume and Aelis grow up together, fall in love, and are betrothed, much to the consternation of the Emperor's advisers. Overwhelmed by the opposition to the children's

marriage, Aelis' father forbids Guillaume access to Aelis, leaving the two lovers with little choice but to depart *en aventure*. Subsequently separated for over seven years by misadventure, Guillaume and Aelis finally end up in the same city unbeknownst to each other. Aelis has become a sort of lady-in-waiting to the Countess of St. Gilles, while Guillaume works at an inn. Guillaume, in the role of entertainer and story-teller, eventually arrives at the St. Gilles court. As he explains his own adventures, Aelis slowly and silently recognizes him. At the end of his story, when Guillaume names Aelis as his lost love, she throws herself into his arms, and our happy ending becomes even happier as the two accede effortlessly to the lost heritages of Normandy and of Rome itself.

When Aelis reclaims her old identity in such a startling manner, the court recognizes her not only as Guillaume's lost love but also as heir to the Roman Empire. Guillaume's tale could have been construed by his listeners as a dreamer's fantasy. Given the parameters of the plot, then, Guillaume needs time to tell his whole tale--time which Aelis' silence gives him. The naming of Aelis and her own actions then corroborate Guillaume's account and fill in any credibility gap. In this sense, one could explain Aelis' silence as determined by a writer wishing to finish a novel and trying to avoid any more complications in plot. On the other hand, rightly or wrongly, Aelis believes herself betrayed by the two most significant men in her life, her father and her lover. In the world she builds for herself after her separation from Guillaume, men play very minor roles. Guillaume must convince Aelis of the innocence of the actions which led to his departure from her side, an innocence to which his descriptions of his dogged constancy to her in the intervening years testify. Assured of the faithful and enduring nature of his love, Aelis can happily reclaim her role as the beloved object. This crucial scene, moreover, represents the crucial conjunction of two romanesque happenings: 1) the narrator temporarily cedes his "parole" to one of the characters, and 2) Aelis, chief protagonist of *L'Escoufle*, becomes receptor to her own story.

Quite early in *L'Escoufle* Aelis refuses the role normally allotted to noble women and princesses of the Roman Empire, that is, as part of the triple circulation of

titles, goods, and women amongst powerful men. Her love for Guillaume does not allow her to see that she is only a pawn in the transmission of the reins of power which assures and legitimizes lineages. For the young knight, the woman represents an entry into the feudal economic order--if the two love each other, so much the better. For the feudal consciousness, women cannot reign without a man (consider Dido in the *Roman d'Eneas* whose empire goes to wrack and ruin while she languishes over Eneas, or Laudine's dilemma in Chrétien de Troyes' *Yvain*). Medieval novels, as they explore the questions of love, seek to integrate sexual satisfaction with the integration of the young knight into the order of the peers of the realm; indeed, marriage and the crown end the knight's adventures and return him to the community. Aelis is an aberration. Unlike her literary forebears such as Guenivere, Yseut, Lavinie and Enide, whose identities are tied inextricably to those of their lovers, Aelis ignores feudal rules. She rejects her role as means to an end for Guillaume, holding up their love as an end in itself. Once her father banishes Guillaume from her room, Aelis suffers none of the duplicity or torments of an Yseut. She silently renounces her father, "Or a primes m'aperçois gié / Que mes bons peres n'est mais vis" (3086-87); she spiritedly desires "c'or fuissent / Li serf mon pere cuit en souffre" (3210-3211); and she steadfastly resolves to marry no one but Guillaume, "Se je ne l'ai, n'arai baron" (3241).

In essence, our two lovers, brought together at an early age and whose precocious sexuality proves one of the delights of the text, only know themselves as part of the other. They have always been in love; they have had no chance to define themselves except in terms of the other. Their separation during their flight from Rome thus reverses the usual literary convention of growth through love. Left to their own devices, both characters have the opportunity to mature without love. In addition, Jean Renart transposes the usual conventions of suffering. In *L'Escoufle* the male mopes and languishes in inactivity. The woman, on the other hand, matures and survives independently of her lover--so much so that she virtually forgets his existence. Such behavior would be unconscionable in an Yseut, Enide or Lavinie.

When Aelis first awakens in the woods to find

Guillaume gone, the poet details her anguished speculations as to his departure, but these are short-lived. Her agonizing and sense of herself as passive victim do not lead to inactivity. Within a few lines, she saddles her mount and, relinquishing her old identity, moves into a new world, an unknown city. Her entrance into this world is also her entrance into a world unadorned by love. It is no small detail that she eventually concludes that Guillaume left her because he hates her. Love no longer inhibits or forms the guiding principle of her life; the distance which separates Aelis from Guillaume does not continue to increase her sorrow as it does for Guillaume. What was once considered a loss for Aelis is eventually forgotten. Indeed, by the end of her first day alone, Aelis has found a substitute for Guillaume--not some rich noble or wandering vassal, but a woman of vastly inferior social status, Ysabel. Over the next seven years Aelis relies exclusively on Ysabel for loyalty and affection.

By the time Guillaume and Aelis are brought together at the St. Gilles castle, Aelis has reached a plenitude which could quite effectively end *L'Escoufle*. She has made friends, she is clearly a favorite of the Count, and her bonding with Ysabel satisfies her rather ambiguous needs for intimacy. Her ability to sublimate her feelings for Guillaume and to take refuge within society suggest an alternate role for literary females. Redemption is not found through physical prowess or love but through social conquest--the feminine forte. Aelis refuses the role of victim to a patriarchal society, and her story lays the groundwork for the autonomy of women in literature. The poet even allows her to choose the ending to her own story.

Guillaume's tale falls under the classification of metatext, in this instance a place where the narrator cedes responsibility as the tale-teller to an internal narrator. Interestingly enough, Jean marks Guillaume's performance negatively. In courtly romance, story-telling was usually confined to the female whose description of her woes elicited a knight's prowess on her behalf, or, as in the case of Calogrenant, only one who fails is forced to tell his own story. In addition, one of Aelis' talents is story-telling; she used to entertain members of her father's court as a child and, in her boutique in

Montpellier, she so entertained the knights who gathered there. Telling stories is thus either reserved for bunglers, or it is a female activity. Guillaume's story, his *own* story, appears also under the guise of entertainment for he receives money from the Count for his efforts. Conversely, Guillaume enjoys a privileged role. His metatext confirms the veracity of the surrounding narrative, and he can claim for himself the same didactic distinction Jean claims for the rest of *L'Escoufle*.

As an example of the effect Jean wishes to produce on his own audience, he delineates Aelis' slow awakening to the implications of Guillaume's discourse. Its effect on the rest of the listeners, interestingly enough, is immediate: "Or est cil honis qui ne velle, / Fait cascuns, et qui n'ot cest conte" (7496-97). If Aelis does not throw her arms around Guillaume, it is not for want of prompting by "Amors" but because of the calmer mediation of "Sens." Medievalists know how much ink has been lavished on the interpretation of "sens." Within the context of the prologue to *L'Escoufle*, Jean implodes "sens" with no less meaning than Chrétien before him. Jean emphasizes both the artist's innate skills and the quality of the effort brought to the task. He also ascribes an ethical value. Essentially Jean builds on Chrétien's use of "sens" to include the didactic aspect that it should be directed toward teaching well. Thus, if Sens mediates between Guillaume's tale and Aelis' reception thereof, Aelis becomes the embodiment of the right reading of *L'Escoufle*.

Aelis' silence, due to the right intervention of Sens, means more than just her recognition of Guillaume as her lost, yet faithful, lover. Her departure from the foreground allows others a chance to act; in this case, the action of an "other," Guillaume, consists in representing before Aelis her own past action. Her misperception would irreversibly influence the outcome of *L'Escoufle* just as her right understanding does. Guillaume's metatext provides Aelis an *exemplum* of her own situation, objectifies what she's experienced, and by its sincere veracity leads to her intellectual conversion. Aelis is then free to determine the outcome to her own story.

While *L'Escoufle* can be treated as a discourse on love, it is also a manual for how to succeed without love.

In earlier courtly literature, recognizing oneself as in love was tantamount to recognizing oneself as other and, most likely, as better than one used to be. Forced to cope on her own, Aelis' efforts led her away from love toward coalition building within a social setting. Once achieved, the world she has adopted, the Count of St. Gilles' castle, provides the setting where the narrative comments reflexively on itself. This internal mirror provided by Guillaume's tale, where the poet parasites his own narrative to produce a story-within-a-story, also provides the locus for the female hero to come to terms with her own role. Essentially, we have found Aelis to be in excess of previous literary structures. She represents Jean Renart's literary emancipation from his forebears. Renart adopts, adapts and then discards earlier models in order to claim his own literary autonomy.

We are disappointed with the outcome for Aelis, however, when she breaks her silence and displaces the lie she lives. But I see Aelis in a lose-lose literary situation. Her continued silence, at the expense of her own happiness, would mean Guillaume's departure from the castle to pursue his weary way. Such a silence would announce her retreat, her retirement from worldly cares. On the other hand, her arms around Guillaume's neck signifies the typical happy ending--marriage and, in this case, eventual sovereignty. As a twentieth-century reader, I cannot help but wish for some "other" ending, an "other" ending which the parameters of *L'Escoufle* really do not provide. Aelis has all along been a sign, the most prominent amongst many, of *L'Escoufle's* liberation from the courtly literature tradition. By breaking her silence, Aelis renounces, finally, her role as a literary innovator. One should not be too hard on her, however. After all, once wounded, how does a woman deny the violence of love in the face of such a devoted lover? To focus on Aelis' marriage, however, is to characterize unfairly the rest of Jean's work. Guillaume's metatext provides *L'Escoufle* the opportunity to appropriate another's discourse and to study its own birth while deciding on its own ending. Perhaps Aelis' marriage is simply an interpretation, at a very early stage in the development of the novel, of female wish-fulfillment. Having demonstrated that the usual myths about the female are inadequate, what does one do with the

woman, remarkable or otherwise, at the end of a female *bildungsroman*, other than see that she marries well? This is a question to which modern literature is providing answers.

Ripon College

WORKS CITED

- Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. New York: Holt, 1981.
- Huchet, Jean-Charles. *Le roman médiéval*. Paris: PUF, 1984.
- Morgan, Ellen. "Humanbecoming: Form and Focus in the Neo-Feminist Novel." *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*. Ed. Susan Koppelman Cornillon. Bowling Green: Bowling Green U Popular P, 1972.
- Renart, Jean. *L'Escoufle: Roman d'aventure*. Ed. Franklin Sweetser. Geneva: Droz, 1974.

HISTORIAS DE CRONOPIOS Y DE FAMAS: EL PLACER DEL JUEGO.

Carmen Domínguez

Este análisis tratará de aproximarse a *Historias de cronopios y de famas* desde el punto de vista del juego, entendido en los términos que lo plantean Susan Stewart y Derrida, es decir, como un juego de disrupción y descentramiento del orden lógico y causal de la realidad cotidiana. Se entiende la disrupción como la actividad a través de la cual el mundo se desorganiza para volver a organizarse bajo otros parámetros, y nuevamente desorganizarse en una cadena de sustituciones infinitas.

Desde este punto de vista se puede afirmar que lo fantástico guarda una estrecha relación con lo lúdico, ya que lo fantástico también representa una ruptura del orden centrado y estructurado de la realidad. Por lo tanto, toda literatura fantástica es esencialmente lúdica, aunque no toda la literatura lúdica sea necesariamente fantástica.

Esto se puede ver claramente en *Historias ...*, libro en el cual Cortázar, a través de ese juego de disrupción borra o disipa los límites de la realidad ordenada y lógica.

La actitud de Cortázar frente a la escritura se ha caracterizado siempre por una "apertura" o "porosidad frente a las circunstancias" (84), haciendo uso de sus propias palabras aparecidas en una entrevista concedida a Mario Vargas Llosa. Esta 'porosidad' provoca que se anule la barrera convencional que la razón intenta establecer entre lo que considera real (lo que se somete a leyes lógicas, lo que responde a un orden causal) y lo que considera como fantástico (todo lo que entra dentro de los moldes de la excepción, lo que está al margen, lo que aparece insólitamente).

Para Cortázar tal escisión no existe. Así pues, en su literatura nos encontramos frente a la transgresión de la compartimentación entre esos dos mundos. Lo excepcional, lo insólito, lo que no responde a leyes lógicas y razonadas irrumpe en el ámbito de 'lo real' con una fuerza avasalladora. "Las grandes sorpresas nos esperan allí donde hayamos aprendido por fin a no sorprendernos de nada, entendiendo por esto no escandalizarnos frente a

las rupturas del orden" (76-77), explicaba Cortázar en "Del sentimiento de lo fantástico", relato incluido en *La vuelta al día en ochenta mundos*. Ruptura del orden; he ahí la palabra clave. Hablamos de romper un orden para crear uno nuevo, distinto, que, a su vez, habrá que volver a romper, es decir, entramos en los dominios del juego de disrupción.

El nuevo orden creado "será siempre abierto, no se tenderá jamás a una conclusión porque nada concluye ni nada empieza en un sistema del que sólo se poseen coordenadas inmediatas" (74). Con estas palabras define Cortázar en el relato anteriormente mencionado su sentido del juego, que nada tiene que ver con una definición convencional o conservadora del mismo. En este juego no hay reglas fijas de antemano: el azar amplía las posibilidades del juego. Es según Derrida, la negación de un espacio lúdico totalmente estructurado o centrado.

En *Historias ...* nos encontramos con un orden lúdico totalmente abierto. El libro de principio a fin es una reivindicación del 'nonsense', según lo plantea Susan Stewart en su libro *Nonsense*. El 'nonsense' es la actividad a través de la cual el mundo se desorganiza y se organiza otra vez y el juego es una de las maneras que utiliza el 'nonsense' para romper con el sentido común. Toda la obra se mueve dentro de los parámetros de la falta de sentido común. No es un discurso absurdo en sí mismo, sino que partiendo de una supuesta realidad y de situaciones cotidianas, rompe las leyes lógicas del sentido común, nutriéndose para ello de situaciones absurdas, cómicas, irónicas, etc.

En el capítulo 79 de *Rayuela*, Cortázar se proclama manifiestamente en contra de un orden cerrado en la escritura, abogando por un texto que aliente la provocación:

Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente ... buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía constante, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie. (559-60)

Este es el método de *Historias* ... La obra se divide en cuatro secciones encabezadas por los títulos: "Manual de instrucciones," "Ocupaciones raras," "Material plástico" e "Historias de cronopios y de famas". De todas ellas, "Material plástico" es la que presenta mayor diversidad en los textos y carece de la cohesión temática que sí se aprecia en las otras tres secciones.

Debido a la necesidad de no alargar excesivamente este trabajo, nuestro análisis se va a centrar en las tres primeras secciones, dejando para un trabajo posterior la última sección que da título al libro.

Ya en el "Prólogo" que inicia "Manual de instrucciones" se plantea la necesidad de alterar el orden, de percibir la realidad de otra manera, de transformarla, de renunciar al hábito cotidiano, a la percepción lógica, a la 'Costumbre': "Apretar una cucharita entre los dedos y sentir su latido de metal, su advertencia sospechosa" (11). Aparece aquí también una idea reiterativa en Cortázar: la búsqueda de 'lo otro', esa constante necesidad de lanzarse a lo que está ahí, al otro lado: "Hay que agachar la cabeza, del centro del ladrillo de cristal empujar hacia afuera, hacia lo otro tan cerca de nosotros" (12).

Y así, esa apertura hacia 'lo otro', esa 'porosidad', ese ablandamiento o amoldamiento a lo nuevo va a crear el milagro de transformar la realidad cotidiana en espacio lúdico:

Quando abra la puerta y me asome a la escalera, sabré que abajo empieza la calle; no el molde ya aceptado ... donde cada instante puede arrojarse sobre mí como una magnolia, donde las caras van a nacer cuando las mire, cuando avance un poco más, cuando con los codos y las pestañas y las uñas me rompa minuciosamente contra la pasta del ladrillo de cristal, y juegue mi vida mientras avanzo paso a paso para ir a comprar el diario a la esquina. (12-13)

Hecha la presentación, comienza ahora el dominio del juego. El "Prólogo" actúa de telón que se va abriendo, anticipándonos lo que va a venir.

Pero veamos ahora cómo opera el 'nonsense' en el libro, cuáles son los indicadores que permiten afirmar:

‘esto es juego’.

Empecemos hablando de las inversiones. En "Manual de instrucciones" se nos presentan una serie de instrucciones siguiendo las reglas que requiere este tipo de lenguaje: lenguaje científico, aséptico, impersonal: "El llanto medio u ordinario consiste en una contracción general del rostro y un sonido espasmódico acompañado de lágrimas y moeos" ("Instrucciones para llorar", 14). La inversión se basa en que las instrucciones se refieren a estética ("Instrucciones para entender tres pinturas famosas"), a hechos cotidianos o habituales que por sí mismos anulan la posibilidad de requerir instrucciones. Todo el mundo sabe llorar, todo el mundo de una forma mejor o peor puede cantar, todas las personas son capaces de subir escaleras como un acto reflejo, la gente tiene o no tiene miedo, pero no hay forma de seguir instrucciones para tenerlo.

En la segunda sección, "Ocupaciones raras", la inversión se articula en la actitud destructora de la base supuestamente racional y lógica del funcionamiento social ejemplificada por la familia de la calle Humboldt. Sus ocupaciones, sus gustos, sus pensamientos, todo es una manifestación de la falta de sentido común, pero una manifestación consciente contra las leyes que rigen el sentido común:

Somos una familia rara. En este país donde las cosas se hacen por obligación o por fanfarronería, nos gustan las ocupaciones libres, las tareas porque sí, los simulacros que no sirven para nada. ("Simulacros", 33)

Frente a la acción, a la manía por la utilidad, por el provecho, que representa el sentido común, la familia de la calle Humboldt siente horror por "el pragmatismo y la horrible tendencia a la consecución de fines útiles" (42), y propugna acciones como "sacarse un pelo de la cabeza, hacerle un nudo, dejarlo perder por el lavabo e iniciar inmediatamente su recuperación" (42), o dedicarse la familia por entero y con gran regocijo a la construcción de un patíbulo en el jardín de la casa, frente a los horrorizados vecinos. Es decir, la familia de la calle Humboldt vive por y para el juego. Se mueven en un espacio lúdico cambiante constantemente. El fin que

persiguen es el juego mismo, que va creando y destruyendo a la vez nuevos espacios lúdicos al margen del sentido común.

La inversión la hallamos también en "Maravillosas ocupaciones", relato incluido en "Material plástico", donde se califican de 'maravillosas ocupaciones' actos de auténtica provocación, actos, digamos, de sabotaje frente a lo establecido, frente al sentido común, como

cortarle una pata a una araña, ponerla en un sobre, escribir Señor Ministro de Relaciones Exteriores, agregar la dirección, bajar a saltos la escalera, despachar la carta en el correo de la esquina. (63)

Por medio de la inversión la causalidad, la lógica de las situaciones y acciones se rompe. Así, situaciones intrínsecamente dramáticas se ven privadas de tono trágico o dramático y la relación causa-efecto salta en pedazos. Es el mismo mecanismo de los cuentos infantiles, que se relaciona también con lo fantástico. En "Acefalia" se narra con naturalidad que "A un señor le cortaron la cabeza, pero como después estalló una huelga y no pudieron enterrarlo, este señor tuvo que seguir viviendo sin cabeza y arreglárselas bien o mal" (78). El texto altera la ideología del sentido común al presentar como un hecho cotidiano que a un hombre le corten la cabeza. Nos encontramos, claramente, en el terreno de lo lúdico, percepción que se accntúa con la extraña relación causal que se presenta: el hombre tiene que seguir viviendo porque no lo pudieron enterrar. El corte de cabeza no se corresponde con su lógico efecto: la muerte. No se acepta, en definitiva, la lógica del sentido común.

Dentro de la inversión podemos distinguir también las anomalías. Animales y objetos se ven dotados de cualidades humanas, rasgo que si bien es un recurso ampliamente utilizado y aceptado en poesía, no lo es en una narración realista que obedece a los cánones del sentido común. De este modo se habla de la bicicleta como de un "ente dócil y de conducta modesta" y "se sabe que las bicicletas han tratado por todos los medios de remediar su triste condición social" ("Vietato introdurre bicilette", 65). Se dice que los espejos "reaccionan según les da la real gana" ("Conducta de los espejos en la isla de

Pascua", 67). Aparece citada una página de la Geografía de las hormigas ("Geografías", 84). A "Guk, camello inesperadamente declarado indeseable" se le impide salir del oasis y cruzar la frontera ("Camello declarado indeseable", 96). Concluamos este punto añadiendo que el monólogo del oso en "Discurso del oso" (98-99) es otro buen ejemplo de anomalía que distorsiona la percepción ordenada y organizada del sentido común.

En la mayoría de las narraciones que componen el volumen se da la reivindicación de lo lúdico, de la vida como acto lúdico. Tal es el caso de la familia de la calle Humboldt. La construcción del patíbulo se explica por este afán lúdico, provocador que desestabiliza la moral del sentido común. Otro ejemplo es el escándalo que la familia provoca en la oficina de correos regalando globos a cada comprador de estampillas o cubriendo los paquetes con plumas "Sin el lacre tan vulgar, y con el nombre del destinatario que parece que va metido debajo del ala de un cisne, fíjese" ("Correos y telecomunicaciones", 41). Pero los miembros de la familia para llegar al juego de disrupción se sirven muchas veces del juego con reglas, organizado. Este es el caso de "Conducta en los velorios". Para romper el sentido común, para alterar el orden, para llegar al desorden como forma de disrupción, se marcan un prefijado plan de ataque con sus propias leyes: es un juego que toda la familia organiza y ejecuta minuciosamente: "Un método preciso ordena nuestros actos" (53). Es decir, el juego enmarcado sería el medio para conseguir un fin: la explosión total del tablero de ajedrez, la familia entera apropiándose de un velorio ajeno porque no puede "soportar las formas más solapadas de la hipocresía" (53), ese otro juego organizado que representan los deudos de la víctima, el hábito, la costumbre.

Los mecanismos que Cortázar utiliza para llegar al 'nonsense' son la parodia, la ironía, las descontextualizaciones y recontextualizaciones, entre otros.

En las "Instrucciones" es evidente la parodización de ese lenguaje frío, científico, informativo de todo manual de instrucciones: "Los niños llorarán con la manga del saco contra la cara, y de preferencia en un rincón del cuarto. Duración media del llanto, tres minutos" ("Instrucciones para llorar", 14). El efecto de disrupción es claro: se

contradice toda la lógica del sentido común al pensar en el llanto y en unas supuestas instrucciones para seguirlo correctamente, lo que induce a pensar que existe la posibilidad de llorar incorrectamente.

En "Instrucciones para entender tres pinturas famosas" (18-21) se parodia el lenguaje atildado y elitista de los críticos de arte, así como la insistencia en las interpretaciones unívocas y unilaterales de las obras artísticas. En algunos casos la parodia es más explícita y literal. Por ejemplo, en "Trabajos de oficina" el narrador explica cómo su lapiz tacha algunas palabras, "ordena el desorden, fija, limpia y da esplendor" (62), parodiando a la Real Academia de la Lengua Española, en su desmedido afán por la norma, lo correcto, el orden cerrado y enmarcado, en otras palabras.

En las narraciones se ironiza, invirtiéndose los términos del sentido común, al no seguir su ideología, pero sí su discurso: "El lunes una parte de la familia se fue a sus respectivos empleos y ocupaciones, ya que de algo hay que morir" ("Simulacros", 35). La lógica del sentido común hubiera exigido la palabra 'vivir'. Su permutación por 'morir' crea un juego de disrupción con el discurso social establecido. A la familia de la calle Humboldt no le gusta la vulgaridad en ninguna de sus formas, por eso cuando oyen expresiones como "Fue un partido de trámite violento", o "Los remates de Faggioli se caracterizaron por un notable trabajo de infiltración preliminar del eje medio", inmediatamente las sustituyen por otras como "Hubo una de patadas que te las debo" o "Primero los arrollamos y después fue la goleada". El narrador concluye aseverando con gran ironía: "Nunca falta alguno que recoja la lección escondida en estas frases delicadas" ("Etiqueta y prelaciones", 39). Siguiendo la retórica del sentido común, su ideología se altera de tal manera que los conceptos de vulgaridad y buen gusto esgrimidos por esta ideología saltan en pedazos.

En cuanto a los mecanismos de descontextualización y recontextualización, puede advertirse cómo éstos operan, por ejemplo en "Instrucciones para subir una escalera" con la palabra 'pie':

Para subir una escalera se comienza por levantar esa parte del cuerpo situada a la derecha abajo, envuelta casi siempre en cuero o

en gamuza, y que salvo excepciones cabe exactamente en el escalón. Puesta en el primer peldaño dicha parte, que para abreviar llamaremos pie, se recoge la parte equivalente de la izquierda (también llamada pie, pero que no ha de confundirse con el pie antes citado). (26)

En "Posibilidades de la abstracción" (68-70), el narrador abstrae numerosos objetos descontextualizándolos. En "Geografías" (84-85), el efecto humorístico del relato proviene de la recontextualización de palabras comunes como 'ríos', 'mar', 'montaña', 'bosque', etc. en un nuevo contexto, el mundo de las hormigas.

Llegados a este punto y a modo de conclusión podemos decir que *Historias de cronopios y de famas*, como otras obras de Julio Cortázar, ejemplifica con claridad el juego de disrupción, que, partiendo de un plano real, de la realidad cotidiana, la transforma en espacio lúdico, donde no hay un centro, unas reglas o leyes que organicen y den coherencia al juego. Se trata, por el contrario, de romper una y otra vez esos nuevos espacios lúdicos que se van creando, que se agotan. Si no existe esa ruptura constante, el juego se transforma en cotidianidad, se convencionaliza.

Este juego de disrupción, puede calificarse de 'revolucionario' porque lleva en sí mismo la explosión, el rompimiento continuo del sentido común, el ataque, en definitiva, a todas las estructuras reguladas y establecidas.

University of Cincinnati

WORKS CITED

- Cortázar, Julio. *Historias de cronopios y de famas*. Buenos Aires: Minotauro, 1962.
- . *La vuelta al día en ochenta mundos*. Citado en *La casilla de los Morelli*. Ed. Julio Ortega. Barcelona: Tusquets, 1973. 72-77.
- . *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 1984.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona:

Anthropos, 1989.

Durán, Manuel. "Julio Cortázar y su pequeño mundo de cronopios y famas." *Homenaje a Julio Cortázar*. Ed. Helmy Giacoman. Madrid: Anaya, 1972. 389-403.

Stewart, Susan. *Nonsense*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1978.

Vargas Llosa, Mario y otros. *Cinco miradas sobre Cortázar*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo 1968.

aliénation



EL ZOOM CINEMATOGRAFICO Y LO GROTESCO EN "EL CUENTO DE UN VETERANO" DE RIVAS

Lily Anne Goetz

El Duque de Rivas nunca vio una película. Sin embargo, Angel Pérez de Saavedra manifiesta ese "don especial" que según Wolfgang Kayser poseen los españoles para expresar lo grotesco (7), sirviéndose de uno de los recursos artísticos del cine, el *zoom*, para evocar un ambiente grotesco con especial arte y gracia en uno de sus *Romances históricos*, "El cuento de un veterano".

A diferencia del escritor del siglo diecinueve, el escritor del siglo veinte tiene una conciencia tecnológica del cine, y aunque es difícil demostrar influencias concretas del cine sobre su técnica narrativa, hay algunos estudios que han logrado probarlo.¹ Además, Keith Cohen, discutiendo el elemento cinematográfico en Gertrude Stein, Jules Romains, Marcel Proust, y Virginia Woolf, mantiene que el cine ha conseguido que la literatura se pusiera al día. Según él, el intercambio de "energías artísticas", que hasta ahora ha sido tan extenso que no es posible medirlo definitivamente, seguirá aumentándose en el futuro (*Film and Fiction* 210).

Pero, ¿qué significa este intercambio de ideas, técnicas y estructuras para un estudio de una obra de la época romántica? Donald Larsson sostiene que se puede encontrar cualidades cinematográficas en Dickens, y aun datando de Homero (95). Umberto Eco interpreta el comienzo de la novela *Los novios* de Manzoni, publicada en 1825, como un paisaje filmado desde un helicóptero. Sin embargo, según Eco, esto no quiere decir que los escritores del siglo diecinueve tuvieran conocimiento previo del cine, sino que "el cine y la televisión aprendieron su forma de mirar... de la gran narrativa del siglo diecinueve" (citado por Román Gubern 295). Gubern nos habla del uso precinematográfico de planos generales (visión de conjuntos), y de primeros planos (visión de detalles), en las batallas de *Salambó* de Flaubert (294). Robert Nathan, hablando de las características de la novela que también pertenecen a la película, sostiene que se encontrará en

cada novela los equivalentes de planos generales y primeros planos, cortes y fundidos; pero se encontrarán en palabras dirigidas al oído, en vez de imágenes destinadas al ojo (130). En fin, sin haber existido todavía la tecnología del cine, siempre han existido muchas de las ideas técnicas visuales; los escritores diestros han sabido aprovecharse de ellas.

El Duque de Rivas, uno de los autores que más acertadamente ha utilizado estas técnicas, incorpora con ellas elementos de lo grotesco para destacar el tema central de "El cuento de un veterano", el de la venganza. Lo satánico y la deshumanización de personajes contribuyen al desarrollo de este tema y a la creación de un ambiente confuso y grotesco para el personaje principal y para el lector. El Duque de Rivas emplea varias manipulaciones técnicas a nivel de discurso para lograr una especie de *zoom* cinematográfico mediante el cual el narrador manipula al lector, lanzándole una escena o un detalle al primer plano, y repentinamente retirándoselo, en un esfuerzo por desorientar al lector y evocar el ambiente grotesco. Desde luego, no crea su *zoom* con una cámara, sino con palabras: cambios de asonancia, cambios de tiempo, yuxtaposición de contrastes, incluyendo contrastes de movimiento, acumulación de adjetivos y sustantivos. Toda la obra se centra en la perspectiva del narrador, quien hace fluctuar la reacción del lector a través de estos recursos técnicos.

La palabra "grotesco" resiste una definición precisa; para la presente discusión, podemos aprovecharnos de las teorías de Geoffrey Galt Harpham, Philip Thomson y Kayser. Para Harpham, lo grotesco es un "elemento" que "habita" las formas; es una "especie de confusión" (xv); Thomson resume su definición a la lucha irresuelta de elementos incompatibles en una obra de arte y en su reacción (27); Kayser cita a Leo Spitzer, quien afirma que lo grotesco nos "hace reír y estremecernos al mismo tiempo" (188). Thomson concuerda, diciendo que lo grotesco es "simultaneously laughable and horrifying or disgusting;" es "the co-presence of the laughable with something that is incompatible with the laughable" (3). Nos reímos, nos deleitamos con la novedad, la divergencia de la norma. Pero esta risa cede al miedo. Thomson usa la analogía de un niño que ríe cuando un adulto le hace muecas, hasta que el adulto distorsiona la

cara más allá de un cierto punto, lo que espanta al niño y le hace llorar de miedo. La línea entre estas dos reacciones es la esencia de lo grotesco (24). Lo grotesco puede incluir elementos de la caricatura, lo macabro, lo bizarro, lo absurdo, lo cómico, lo horroroso, lo fantástico; pero la diferencia es la presencia del conflicto. Este conflicto existe no sólo en la obra, sino en la reacción que produce. Lo repentino y lo sorprendente son elementos importantes; Harpham lo describe como una guerra civil de atracción-repulsión (9), Thomson como un choque violento de contrarios fundamentalmente ambivalente, y por lo tanto, una expresión de la naturaleza problemática de la existencia (11).

Escrito en la métrica tradicional de los romances, "El cuento de un veterano" es la historia de un Don Juan que recibe su castigo como el Don Juan tradicional. Es uno de los pocos *Romances históricos* ficticios que escribió el Duque de Rivas, aunque tiene por trasfondo la Guerra de la Sucesión Austríaca en Italia durante el siglo dieciocho. El poema está lleno de elementos románticos: es la historia inverosímil de una mujer hermosa, abandonada por su amante, que entra en un convento; el héroe romántico, "[g]allardo, vivaz, activo" (verso 127)² y conquistador de almas, buscando una aventura amorosa, visita el convento de noche: la mujer se vengá, usando veneno; el héroe muere. El elemento de lo grotesco en el poema funciona como ha explicado Kayser, "abr[iendo] un caos gris que al mismo tiempo es ridículo. Una nueva palabra se coloca muy cerca de grotesco: 'tragicomedia'" (61).

Ahora bien; para destacar lo grotesco en "El cuento de un veterano", el Duque de Rivas emplea un *zoom* parecido al que se usa en el cine, en que se empieza con la cámara desde lejos, en plano general, lentamente acercándose al objeto de interés, cuando de repente explota la escena y el objeto llena toda la pantalla en primer plano. El lector se incomoda cada vez más y pierde perspectiva con cada nuevo paso en la escala que reduce la distancia entre él y la narrativa. Según Gubern, un primer plano en el cine produce un "violentísimo falseamiento del tamaño" de la imagen en comparación con lo que experimentaría un espectador en el teatro, viendo el escenario a la misma distancia de la escena representada (302).

¿Cómo, entonces, logra el Duque de Rivas llevar a cabo su *zoom*? W. J. M. Bronzwaer, en su libro *Tense in the*

Novel, explica cómo los tiempos verbales pueden efectuar una mayor o menor subjetividad, o evocar la empatía del lector (49). En efecto, los tiempos verbales tienen más de una función; pueden connotar mucho más que el tiempo al cual se refieren. Dennis Perri ha mencionado el empleo del "zoom-in" en su discusión de otro *Romance histórico* del Duque de Rivas, "El Alcázar de Sevilla" (828). En su artículo, cita un estudio del verbo escrito por M. Criado del Val, en que éste demuestra que los tiempos verbales pueden implicar varias distancias entre el hablante y el suceso que narra (Perri 834). Según Criado del Val, el hablante que usa pretérito, por ejemplo, "deja objetivamente, y sin expresar ninguna participación personal, la constancia del hecho" que narra (470); o sea, el uso del pretérito indica objetividad y distancia. El presente, para Criado del Val, es "lo verdaderamente interesante y subjetivo para el que habla Cuando nos interesa contagiar al pasado, inevitablemente muerto, de una apariencia vital, sustituimos el pretérito por un presente metafórico, gracias al cual nos volvemos a situar subjetivamente en una 'actualidad'" (102-103). El imperfecto se coloca entre el presente y el pretérito, actuando como "un presente en el pasado", y oponiendo a "la objetividad narrativa del pretérito su propio carácter descriptivo" (Criado del Val 103). "Imprime una mayor actualidad" que lo expresado en pretérito y "da a la acción así descrita un impulso subjetivo y personal" (147), a la vez que conserva su calidad de pasado.

Se podría aumentar este esquema, añadiendo el gerundio (con el presente progresivo) y el imperativo. Con aquél el narrador nos acerca las acciones aún más que con el presente, mostrándonoslas como si se desarrollaran delante de nuestros ojos en el momento en que leemos. El imperativo indica participación total del hablante en los hechos y subjetividad máxima, con las cuales el narrador logra un acercamiento completo del lector a los hechos narrados, hasta el punto de hacerle perder toda perspectiva. Utilizando los tiempos verbales, entonces, el narrador puede evocar una perspectiva espacial en vez de temporal; puede enfocar y desenfocar los hechos y personajes en vez de indicar su secuencia. De esta manera, puede hacer desaparecer la distancia narrativa, acercando el foco gradualmente o

precipitadamente, hasta completar el proceso en primer plano con el discurso directo del imperativo.³

La utilización de los tiempos verbales para efectuar el *zoom* en "El cuento de un veterano" se destaca en el Romance Tercero, con la descripción de las monjas, y de la hermosa, "La que no habló una palabra," (425). Esta descripción sigue un pasaje narrado en tiempos pasados, principalmente el pretérito, que nos había distanciado de los hechos narrados. Durante la descripción de las monjas, el lector se transporta desde lejos, gradualmente más cerca, hasta que explota la escena en la cara del lector; después se le devuelve a una posición más cómoda, todo a través de los tiempos verbales. El Duque de Rivas efectuó este *zoom* empezando el pasaje con una continuación del pretérito, manteniendo nuestra distancia de la escena; en el verso 428 cambia al imperfecto, pero vacila entre el acercamiento del foco que trae el imperfecto, y la vuelta a una distancia objetiva que evoca el hipérbaton: ". . . el extremo / Ocupaba de un escaño".

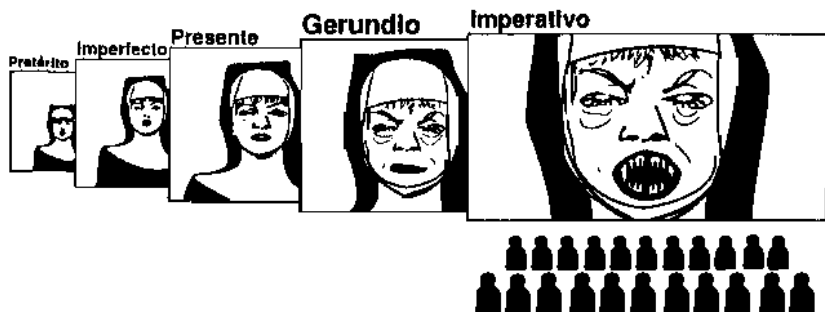


Figure 1: Configuración de los tiempos verbales en el ZOOM cinematográfico

Significa usando imperfecto, narrando los hechos en su progreso, y así acercándolos, haciéndolos más vivos, con la descripción de la belleza de la monja que empieza a inquietarse. Sin embargo, la yuxtaposición de palabras contrarias (hermosa-desfigurar; negligencia-ornato-austeridad) aleja la narrativa y contribuye a nuestro

sentimiento ambivalente durante este pasaje. La acumulación de adjetivos ("... descompuesto, inquieto, / Incomprensible y extraño") aumenta nuestra agitación, hasta el verso 441, donde la cámara salta al uso del gerundio, tiempo que nos lanza la escena bruscamente más cerca. La imagen de la monja empieza a distorsionarse, con los brazos retorcidos y convulsos, los ojos bizcos. La anáfora con "ya" y "como" ayuda a enfatizar la descripción de la belleza de la monja adquiriéndose aspectos deformados. Continúan los gerundios hasta el verso 455, donde la cámara se alça ligeramente al presente para hacer la comparación con un cuadro que se mira de noche, dándonos unos momentos de alivio relativo, pero de repente el *zoom* devuelve la escena al primer plano con un gerundio final (458) y la monja se convierte en monstruo. Este "crescendo" final da paso a un cambio brusco al pretérito de nuevo y una discusión banal de los refrescos ofrecidos a los convidados, devolviéndonos a un estado más cómodo, y sacando a Don Juan de su delirio. Este *zoom* había hecho posible que el narrador lograra enfocar la atención del lector en la descripción grotesca de la monja, confundiéndole y espantándole en el proceso.

El Duque de Rivas emplea otros recursos para apoyar su manejo de los tiempos verbales en la creación del *zoom*. Los acercamientos de la cámara se efectúan también a través de la yuxtaposición de contrastes. El estado religioso y la hermosura de la monja se oponen a su sed de venganza y sus calidades satánicas para formar el contraste temático fundamental de la obra. Para destacar este contraste temático, el Duque de Rivas emplea una serie de contrastes lexicales y contrastes de movimiento. Esta acumulación de contrarios yuxtapuestos contribuye a la desorientación y al distanciamiento del lector, como si se desenfocara la cámara. El Romance Cuarto, en que Don Juan llega al convento de noche, demuestra cómo los contrastes de movimiento contribuyen a la función del *zoom*. Los pasajes anteriores a este Romance se contaban en pasado, pero todo el proceso de la decisión tormentosa de Don Juan de ir o no ir al convento se da en presente; después, se vuelve al pasado para describir a Don Juan en el baile que daba para ellos la ciudad, y su salida del baile. La cámara salta de nuevo al primer plano, con el presente,

una vista cercana y subjetiva, para narrar su camino por la ciudad hacia el convento, enfocándonos en los sentimientos interiores de Don Juan. De repente se quiebra el proceso con el pretérito, alejándonos de su lucha interior, "[y] decidióse el combate" (656). Pero inmediatamente, la cámara se acerca de nuevo y presenciamos la entrada lúgubre al convento casi en primer plano, contada en presente. Sin embargo, el autor al mismo tiempo nos distancia a través del uso repetido de hipérbaton y de un encabalgamiento violento:

Lara del convento llega
A los humildes tapiales,
Que allí aguarde a su asistente
Manda, y decidido parte. (660)

Vemos desde cerca, aunque con una impresión borrosa, la entrada y el miedo de Don Juan, lo que se destaca en los contrastes de movimiento y la acumulación de adjetivos. Los movimientos repentinos arriba-abajo-arriba-abajo nos dan una sensación confusa de la escena. "El ciprés erguido . . . taladrando los aires" (661-662)--arriba; "Derruidos los sillares / De la planta" (666-667)--abajo; "Audaz trepa, y en la barda / Llega pronto a cabalgarse" (671-672)--arriba; "Le pasma el hondo silencio" (673)--abajo; "De aquel huerto, que domina" (675)--arriba; etc., hasta que por fin los movimientos dan paso a movimientos únicamente para abajo, hundiendo a Don Juan en un abismo de incertidumbre: "Desciende sin saber dónde" (685), "al tocar la tierra" (686). Cuando llega la monja, descrita como "un bulto . . . / con una mano convulsa; / Y una voz, que apenas sabe / Si es voz . . ." (687-691), se ha hundido Don Juan en una confusión extrema, y nosotros los lectores le acompañamos. De repente el *zoom* se completa y el cuadro se aproxima y agranda, con la voz de la monja en discurso directo con el imperativo "Seguidme" (691).

En el Romance Quinto, empezamos ya con la cámara de cerca, los tiempos en presente. El narrador vacila entre presente y pretérito, acercándose y alejándose, durante la descripción de la celda de la monja y el estado de ánimo de Don Juan. De pronto, rompe la escena la voz de la monja, otra vez con el imperativo (750-753),

completando el *zoom* en el primer plano. El pasaje a continuación (757-792) demuestra de nuevo cómo utiliza Rivas estos recursos para manifestar el poder de la monja y la confusión y sumisión de Don Juan. Los tiempos, vacilando entre presente, imperativo, pretérito, gerundio, de nuevo imperativo y vuelta al pretérito, dan otra vez al lector la sensación del *zoom*, a la vez que el contraste de movimientos adelante-atrás le distancia y le inquieta, como observamos en los siguientes versos:

"Vos sola, vos. . ." <i>Levantóse</i>	(adelante/pret.)
Tan resuelto de improviso,	
Que <i>atrás</i> la monja <i>dos pasos</i>	(atrás)
<i>Dió</i> con ademán esquivo:	(atrás/pret.)
<i>lanzando</i> una mirada	adelante/ger.)
<i>De indignación</i> y desvío,	
en tono grave y resuelton,	
<i>Teneos, ¿qué hacéis?, le dijo.</i>	(atrás/adelante imperativo/pres./ pret.) (777-784, énfasis añadido)

En el mismo romance, la monja se levanta y le manda que abra el armario. Durante su discurso (854-868), se presentan una variedad de tiempos verbales, el *zoom* culminando en el imperativo, y en tres repeticiones de "Abrid" y "abridlo". En el pasaje que sigue (873-888) llegamos a lo que se podría considerar una de las escenas más grotescas del poema. Don Juan abre el armario, ve el cadáver que cae de él, y escucha la voz de la monja explicarle por qué está allí. Los tiempos verbales comienzan en presente al abrir el armario, el plano medio enfatizado con la anáfora: "Queda helado, queda mudo, / Queda transformado en risco" (877-878). Se añade un toque leve para aliviarnos el espanto, el detalle de las "ricas ropas" que lleva el cadáver, pero sirve para dar más ambigüedad a nuestra reacción. De repente, la cámara se aleja mediante el pretérito al hablar de la voz de la monja, como si viniera desde lejos, pero que se acerca rápido, cambiando de nuevo al presente. La "voz tremenda" se deshumaniza, "el rugido / Le parece de una tigre, / O de voraz hiena el grito" (882-884), y la monja se convierte otra vez en monstruo. La luz repentina que aclara toda la confusión y tinieblas,

"[a]lumbrando con un rayo / Aquel ciego laberinto" (887-888), completa el primer plano con el uso del gerundio para introducir el discurso de la monja-monstruo, y un cambio brusco de asonancia para destacar sus palabras. El *zoom* se había logrado a través de los tiempos verbales y los contrastes de movimiento en combinación con las imágenes vívidas de la monja como animal feroz.

El Romance Sexto combina todas estas técnicas en un gran *zoom* final. El Romance abre con la rima asonante en *u-a*, infundiendo un tono lúgubre a los sucesos. Durante todo el Romance, la escena está en primer plano; narrado en presente, se utiliza gerundio para destacar las acciones de la monja y de Don Juan, y se destaca la voz de la monja con el imperativo, efectuando el *zoom* en los instantes más espantosos. A lo largo del Romance, hay tres clases de movimientos: arriba/abajo; ver-oír/esconder; y adelante/atrás/refreno. El romance entero está repleto de estos continuos cambios conflictivos de la cámara, que contribuyen a una desorientación, una sensación de sueño confuso. Nos transmiten el horror de la situación, e infunden un sentido de caos a la narrativa. El tono blando de la narración en sí mismo es un contraste incongruo con los eventos y descripciones grotescos del pasaje. Contribuye a esta ambivalencia el toque cómico del asistente que supone que Don Juan viene de otra borrachera, como de costumbre, cuando en realidad está a punto de morir. ¿Nos horrorizamos o nos reímos?

A lo largo de la obra, los tiempos ayudan a enfocar los aspectos grotescos de la monja y del ambiente que la rodea, mientras que los movimientos constantes confunden la perspectiva del cuadro. Lo grotesco produce una sensación de perplejidad, en las propias palabras de Kayser, "como si se nos quitara el suelo bajo los pies" (16). El narrador de "El cuento de un veterano" ha logrado confundir y espantar al lector, quitándole el suelo bajo los pies, con su manejo de lo grotesco romántico y su diestro uso del *zoom* cinematográfico.

NOTAS

¹Donald F. Larsson ha publicado un artículo sobre la narrativa cinematográfica en la trilogía *U.S.A.* de John Dos Passos y *Gravity's Rainbow* de Thomas Pynchon ("The Camera Eye: 'Cinematic' Narrative in *U.S.A.* and *Gravity's Rainbow*"). Keith Cohen ha publicado un artículo sobre la perspectiva cinematográfica y la voz en "Las Babas del diablo" de Julio Cortázar, en que discute los problemas de "¿Quién habla?" y "¿Quién ve?" ("Cortázar and the Apparatus of Writing") y dedica un capítulo de su libro *Film and Fiction: The Dynamics of Exchange* ("From Film Technique to Novel Technique") a las técnicas cinematográficas en la narrativa que se han tomado del cine, como el montaje paralelo (86). Sharon Spencer dedica un capítulo de su libro *Space, Time and Structure in the Modern Novel* a la cuestión de las "Perspectivas de la Cámara" (101-129), en el cual discute la trilogía *U.S.A.*, las novelas de Alain Robbe-Grillet, y la aplicación a la novela del montaje, la yuxtaposición de perspectivas, en las obras de Gertrude Stein y otros.

²Todas las citas de "El cuento de un veterano" incorporadas en el texto se refieren, por verso, a Rivas, Angel Pérez de Saavedra, Duque de, *Romances*, ed. Cipriano Rivas Cherif, 2 tomos (Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1955).

³Véase, por ejemplo, la trilogía *U.S.A.*, en la que los noticieros documentales se narran en pasado; son impersonales, desprovistos de toda emoción. Su punto de vista es objetiva; el narrador y el lector están lejos de los hechos. En cambio, en la misma obra, las secciones "Camera Eye", narradas en presente, son sumamente personales, intensas y subjetivas. Son cuadros narrados en primer plano (Spencer 103).

OBRAS CITADAS

Bronzwaer, W. J. M. *Tense in the Novel: An Investigation of Some Potentialities of Linguistic Criticism*. Groningen, The Netherlands: Wolters-Noordhoff Publishing, 1970.

- Cohen, Keith. "Cortázar and the Apparatus of Writing." *Contemporary Literature*. 25.1 (1984): 15-27.
- . *Film and Fiction. The Dynamics of Exchange*. New Haven and London: Yale UP, 1979.
- Criado Del Val, M. *Sintaxis del verbo español moderno*. Madrid: Revista de Filología Española, Anejo 41, 1948.
- Dos Passos, John. *U.S.A.: The 42nd Parallel; Nineteen Nineteen; The Big Money*. New York; 1930.
- Eco, Umberto. "Panorámica con trévelin." *El País*. (7 marzo 1985).
- Gubern, Román. *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, SA, 1987.
- Harpham, Geoffrey Galt, *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1982.
- Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco: Su configuración en pintura y literatura*. Trans. Ilse M. de Brugger. Buenos Aires: Editorial Nova, 1964.
- Larsson, Donald F. "The Camera Eye: 'Cinematic' Narrative in U.S.A. and Gravity's Rainbow." *Ideas of Order in Literature and Film*. Ed. Peter Ruppert. Tallahassee: UP of Florida, 1980. 94-106.
- Nathan, Robert. "A Novelist looks at Hollywood." *Film: A Montage of Theories*. Ed. Richard Dyer MacCann. New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1966.
- Perri, Dennis. "The Grotesque in Rivas' 'Romances históricos.'" *Hispania* 59 (1976): 827-34.
- Rivas, Angel Pérez de Saavedra, Duque de. *Romances*. Ed. Cipriano Rivas Cherif. 2 tomos. Madrid: Espasa-Calpe, SA., 1955.
- Spencer, Sharon. *Space, Time and Structure in the Modern Novel*. New York: NY UP, 1971.
- Thomson, Philip. *The Grotesque*. London: Methuen & Co. Ltd., 1972.

**REGENERATION WITHIN THE FAMILY:
A STUDY OF THE LAW OF ADOPTION
AS REPRESENTED IN
FRENCH REVOLUTIONARY DRAMA**

Eric Goodheart

The regeneration of the family is a major theme in the dramatic literature of the French Revolution. The word "regeneration" itself first appears in the literature surrounding the convocation of the Estates General. Regeneration is "a program without limits, at once physical, political, moral, and social, which [aims] for nothing less than the creation of a "new people" (Ozouf 781). The family is a critical factor in creation of this new people, *régénéré par la liberté*. To fulfill this task, new types of family institutions are created, including civil marriage, divorce, family court, and adoption. Revolutionary plays about adoption illustrate particularly well the theme of regeneration within the family.

The adoptive relationship reveals both the positive and the negative sides of regeneration. Regeneration aims to create new institutions, but its dark side is a complete rejection of the past, of history; indeed, it is a kind of familial vandalism. The adoptive relationship participates in the dual nature of regeneration because the adopted child leaves his or her natural family to enter the adopting family. New bonds are created and natural bonds dissolved (Garaud 98). The old relationship is defined by birth, the involuntary binding of the child to a traditional caste by means of which wealth and social status are transmitted: all so much baggage which the Revolution must shed. The new relationship, born of voluntary adoption, is defined as an affective bond that transcends birth and wealth. The adoptee enters his new family on nearly equal footing with that of his or her adoptive siblings. Thus, Liberty and Equality combine to produce Fraternity: the Revolutionary catechism in action.

Under the Ancien Régime, adoption had always been at odds with laws governing succession. Based on the right of male primogeniture, these laws made the

adopted child an enemy of the family in its desire to transmit undivided its property from one generation to the next. For this reason, the institution of adoption had all but disappeared entirely in Monarchic Europe. With the Enlightenment, isolated figures like Bernardin de Saint-Pierre called for its reestablishment. The abolishment of the right of male primogeniture paved the way for more reforms.

The modern history of adoption in France begins with the French Revolution when the Legislative Assembly passes the first adoption law on January 18, 1792. For the next decade, the vicissitudes of the adoption law mirror the ideological tensions within the revolutionary conception of fraternity. In plainer terms: As goes the revolution, so goes the law of adoption.

The adoption law that the Convention inherits from the Legislative Assembly makes adoption the right of all French citizens without actually defining this institution or the principles governing its application. Should the privilege of adopting be restricted to bachelors or to childless families? Or should all families continue to have the right to adopt children? How many children may a family adopt? Should the privilege of being adopted be restricted to the poor, to minors, or, on the contrary, exclusively to children who have reached the age of reason? Is the adoption a contract solely between child and adopting parent or does it concern the entire family? In short, is adoption a procedure that affects a disadvantaged individual (the orphan) or is it a procedure that affects the family?

The Conventionnels are no more successful at defining this institution than they are at defining the Revolution itself. The various *projets* proposed to clarify and refine the law of January 18th never get off the table. The legislative debate on adoption is, nevertheless, very interesting. It reveals the fundamental tensions in revolutionary ideology, especially the tension between the will to abolish distinctions of rank, status, and wealth and the "bourgeois individualist" tendency which privileges freedom of choice even at the expense of civic Republicanism.¹ Both the bourgeois individualists and the civic Republicans conceive of adoption as an egalitarian institution but do not necessarily share a common definition of equality. Both groups propose

some measures that favor social leveling and others which counteract it, some aimed at sharing the wealth and others aimed at protecting the interests of natural offspring from the competing claims of the adopted child. Regeneration of the unfortunate and preservation of vested interests go hand in hand during this phase of the history of adoption. During the Directorial period, the two tendencies once again diverge, and attitudes toward adoption become once again reminiscent of what held true under the Ancien Régime.

The measures proposed by the more egalitarian civic Republicans tend to be more restrictive of the family's access to this institution than those proposed by the more moderate individualists. For Lanjuinais and Azéma who incline toward civic Republicanism, adoption will benefit exclusively children from poor families "telles que celles des manoeuvriers, artisans ou autres de la classe indigente" (Garaud 97); for only such adoptions promote the poor into the ranks of the elite. But their Republicanism has limits, as they would limit the right to adopt to childless families. In other words, these Jacobins still want to protect the interests of natural offspring from any claim of an adopted child against the family estate. Likewise, they also feel that the adopted child should only inherit directly from the adoptive parent and not from the parents of the adoptive parent, a measure aimed at protecting other collaterals (i.e., aunts, uncles, and cousins) from competition from the adopted child (Garaud 97).

In contrast to the civic Republicans, the "bourgeois individualists," represented by Berlier and Oudot, are more interested in the adoptee as a private person and less interested in the social context of adoption. Adoption, argues Oudot, must not be merely a means of dividing fortunes but, rather, an act of benevolence (Garaud 98). Oudot seems to argue that the interests of society and those of the adopted child coincide. For him, there is no way of distinguishing between the public and the private interests where adoption is concerned: the child's welfare transcends both the state's interest in abolishing aristocracy as well as the legitimate claims of natural filiation. Oudot and Berlier therefore extend the right to adopt to all adults, including those with children. Just as they refuse to limit the right to adopt to childless

families, they also refuse to limit the privilege of being adopted to the poor, because to make any such distinction amongst children reestablishes aristocracy (Garaud 99). In this perspective, equality before the law will eventually lead to social equality and not the other way around. True, Berlier claims that his desire is to keep adoption from being used as a means of circumventing the new, egalitarian laws of inheritance, which would be the case if, for example, "un riche adoptait un enfant pour éviter le morcellement de son patrimoine entre ses collatéraux, héritiers légitimes." Therefore, Berlier decides to limit the adoptee's share in the estate to the value of one hundred marks (Garaud 99). Berlier's suspicion of the civic Republicanist motivation for adoption could hardly be clearer.

In the first draft of the great *Code* (August 9, 1793), the individualistic tendency of Berlier and Oudot prevails. Families with natural offspring suffer no restriction of their privilege to adopt and no limit is placed on the number of adoptees allowed. This may be seen as the high water mark in the history of revolutionary adoption, for the space allotted to this institution is ever-diminishing in the succeeding drafts of the *Code civil*.

Let us turn now from this somewhat conflictual legislative debate to the adoption plays themselves. Whereas in the legislative debate the various political tendencies remain implicit, in the plays we are about to consider the ideological lines are more clearly drawn. For the playwright, unlike the politician, may remove himself from the fray. His task is not to formulate a new idea but to simplify it and convey it to a mass audience. Hence, his plays convey a more readable message than that of the politician, although the politician's text may be more complex and more revealing.

The two plays from the period of the convention which we shall consider--Piis' *Nourrice républicaine* and Charlemagne's *Adoption villageoise*--offer diverging points of view on adoption. In Piis' play, the aristocratic child Noé is happily assimilated into a family of the Third Estate (the Deschamps). In Charlemagne's play, the rich but generous Grégoire rewards the virtue of the servant woman Julienne abandoned by her family by adopting her, marrying her to his gardener Justin, and making the

happy couple his heirs. Both plays contain attacks on aristocracy. Both represent adoption as a means of overcoming the evils of the past while at the same time achieving a reconciliation between the orders, either by the promotion of virtue (cf. Charlemagne) or by the assimilation of the regenerated aristocracy into the Third Estate (cf. Piis). Piis' play is clearly the more radical of the two, since total assimilation of the aristocracy is as socially egalitarian a notion as we are likely to find in this literature.

In Piis' play, the nurse, la mère Deschamps, decides to adopt her nurseling Noé after learning that his aristocratic father has deserted the republican army to join the emigration. The family assembles at the town hall. The mayor records their declaration of their intention to adopt their nurseling in a procedure analogous to the one required to register a birth. The family raises above their heads the sleeping baby's cradle as an offering to the Supreme Being. Finally, the eldest son, only too happy to share his patrimony with Noé, leads the National Guard in carrying the baby around a liberty tree: "Il vous a plû de l'adopter pour vous, nous l'adoptons pour la Patrie" (Piis xiii) sing the guardsmen, and the play ends in vaudevilles.

One of the most striking images in the play is that of the Republican Nurse who, as the curtain rises, sings a *carmagnole* as she rocks to sleep Noé and her own youngest son. This image evokes an etching by Clément entitled *Republican France Opening Her Breast to All the French* (1792). In both the play and the etching, the Republic is represented allegorically by the mother: an inexhaustible source of nourishment, feeding all without distinction. Whereas in the past the rich ate well while the poor went hungry, now all men are nourished communally. The milk of equality has replaced the blood of difference. The fraternal bond between her nurselings also recalls Bernardin de Saint-Pierre's *Paul et Virginie* where two children of different social backgrounds also enjoy fraternity and equality as *frère et soeur de lait*.

Although Armand Charlemagne lauds adoption for its equality-promoting value, he is far less militantly egalitarian than Piis and far more individualistic. His *Adoption villageoise* celebrates the lovers Justin and Julienne's new-found freedom to marry the person of

their choice. An illegitimate child, Julienne has no hope of a good marriage until the virtuous Grégoire offers to adopt her and to marry her to his gardener Justin, the man she loves. Adoption shows its regenerative power in the happiness it brings to the people it unites. Likewise, Furet's opposition to Julienne's marriage to Justin and his efforts to keep her for himself are signs of counter-revolutionary sentiment because they hinder the pursuit of happiness.

L'adoption villageoise is also the story of an injustice redressed. For the Church-sanctioned stigmatization of illegitimate children is lifted by the adoption whose secular character, seen previously in Piis' *Nourrice républicaine*, makes this institution ideal for this purpose. Adoptive legitimation changes the very definition of legitimacy: "De suivre l'Amour & sa foi, après tout, pourquoi faire un crime?" asks Grégoire. "Le seul enfant illégitime est l'homme méchant & sans foi". Here, regeneration has effected a transvaluation of the legitimate and the illegitimate, for Furet's good birth and ill-gotten wealth are now to be stigmatized in precisely the way that Julienne's shameful birth was stigmatized in the past. Virtue, rather than birth, now defines legitimacy. It is wrong therefore to say that the adoption confers legitimacy upon Julienne; on the contrary, Grégoire is merely recognizing Julienne's legitimacy by adopting her.

The two plays discussed in this section illustrate the two prevailing conceptions of adoption that appear in the legislative debate but in more stylized form. Piis offers us an extreme example of civic Republicanism. His play brings to mind Bernardin de Saint-Pierre's image of grafting; for, like *Paul et Virginie*, *La nourrice républicaine* represents the attaching of a branch of an aristocratic family to the trunk of a family of the Third Estate. As in the utopian relationship imagined by Saint-Pierre, the relationship of Noé to his adoptive family, the Deschamps, transcends class difference and thereby promotes social equality. Piis even outdoes the civic Republicans Lanjuinais and Azéma in their attempts to divide fortunes by representing a situation where the adoptive parents have four children of their own, and the natural offspring actually participate in the adoption, thus agreeing to share their patrimony with Noé. In

contrast, Lanjuinais and Azéma would have restricted the faculty to adopt to childless families. In attacking or simply ignoring this restriction, Piis actually takes a position closer to that of the bourgeois individualists Berlier and Oudot.

Unlike Piis, Charlemagne seems to have little real interest in civic Republicanism. He views adoption as a means of supplementing a lack of posterity and does not actually represent in *L'adoption villageoise* a situation of equality between adoptive and natural filiation. In this sense, he anticipates the reaction that sets in during the Directorial period when Cambacérès abandons the use of adoption to divide fortunes. Charlemagne's view of adoption is also closer to that presented in the dialogue between Paul and the Old Man at the end of Bernardin de Saint-Pierre's novel. Like Saint-Pierre, Charlemagne exploits the institution to integrate an excluded member of society (Julienne) into an existing social structure without fundamentally transforming that structure. His promotion of the cause of adoptive legitimation is motivated by the principle that all children are entitled to equality before the law, regardless of birth. This concern addresses the needs of bastard children of the social elite and speaks to a more moderate political outlook than that of the civic Republican we find in Piis. For neither play does the legislative debate provide a perfect model. On the contrary, it is the plays that illuminate the legislative debate, expressing as "ideal types" the unformulated and incoherent political tendencies of the conventionnels. For the plays reflect the two interpretations of adoption--that of the bourgeois individualists and that of civic Republicans--not as the scarcely distinguishable options they appear to be in the legislative debate but as polar opposites.

As the Directorial reaction becomes ever more apparent, the adopted child becomes once again an enemy of natural offspring in its claim on the family fortune. Although not, strictly speaking, an adoption play, Beaumarchais' *La mère coupable* (year V) exemplifies the reactionary view of the outsider and potential adoptee; here, a certain M. Bégearss² wrongfully seeks to supplant Count Almaviva's natural offspring to become his sole heir. The play represents Figaro's desperate fight to save Almaviva from his own

worst instincts and to keep the fortune within the family. But one must be careful to distinguish what reactionary writers like Beaumarchais preserve of the revolutionary legacy from the part of that legacy they abandon. For example, while critical of the idea of opening up the family to an outsider such as Bégearss, Beaumarchais would probably support adoptive legitimation as a means of regenerating Almaziva's relationship to his wife's son Léon.³

What conclusions may we draw from the revolutionary literature of adoption? That adoptive relationships reflected the values of the Revolution in the drama of the period is indisputable. That the family can be seen as a representation in microcosm of the nation as a whole is equally obvious. The privileging of the adoptive relationship within the family is intended to transform the family itself from an institution that embodies the corporatist values of the Ancien Régime (promotion by birth, closure to outsiders, continuity of social distinctions, concentration of wealth) to one that can be used to attack corporatism and promote civic virtue in the society at large. Adoption, in its diversity of forms, also reflects divergences within revolutionary ideology, from the current represented by the civic Republican Piiis to that represented by the bourgeois individualist Charlemagne.

But adoption, while part of a vast social revolution, also is part of a reflection on nature. Its proponents define it alternatively as an imitation of nature and as a supplement to nature. Is nature good in and of itself, or does it need to be improved? they ask. Is social inequality a natural condition or a product of culture? If social inequality has any basis in nature, should society reflect natural inequality or eradicate it, thus improving upon nature? If social inequality has no basis in nature, then how may it be eradicated? Finally, what aspects of traditional culture are entitled to protection from the competing claims of nature? The political historian is likely to be deeply suspicious of the Revolutionary conception of nature, seeing it as a mere trope used by contemporaries alternatively to defend the social order or to undermine it. In the literatures of this period, nature is, without a doubt, always socialized. But, for contemporaries, its socialized quality in no way

diminishes its aura of naturalness.

Inspection of Paul's garden in *Paul et Virginie* is a good way of seeing the ways in which the proponents of adoption think about nature. Paul organizes his garden according to a carefully prepared plan so that nothing is left to chance. No plant is allowed to eclipse its neighbors. Thus, all plants can be viewed simultaneously from a central location. Although each plant differs with respect to size and produce, all receive the same quality of attention from the gardener. Thus, the principle of equality is at work in both the distribution of seeds and their cultivation. While Paul follows his own plan, he also conforms to the plan of nature which assigns each plant to a specific niche according to its mode of fertilization. Thus, Paul cannot place volatile seeds at the bottom of the basin where they would not propagate. Similarly, he cannot place floating seeds in a location too far removed from a source of water. Because of the attention that Paul devotes to his garden, the plants grow better than they would in the wild. But they only grow because Paul's scheme respects certain natural principles (Bernardin de Saint-Pierre 101).

The Revolutionaries imagine human society in much the same way as Paul conceives his garden. All citizens are considered morally equal. This is indeed a tenet of civic Republicanism. But to postulate equality between citizens does not preclude respect for individual differences. Paul and Virginie can be united because they receive identical educations and are, on a certain level, members of the same species, their difference in rank notwithstanding. This makes reciprocal grafting possible. But Bernardin de Saint-Pierre no more desires for Virginie to marry a wealthy, aristocratic bachelor than for her to marry her mother's slave. For, like most bourgeois individualists, he considers a certain amount of social inequality to be natural. Like the fraternal/erotic relationship between Paul and Virginie, the adoptive relationship establishes social equality where natural equality is deemed to exist. It cannot eradicate perceived inequalities in nature (i.e., the most egregious social inequalities), although it can save orphans from becoming the prey of opportunistic scoundrels such as Antoine in Léger's *L'orphelin et le curé* or Furet in Charlemagne's *Adoption villageoise*.

Wherever an adoption is contemplated in this literature, the writer presumes moral equality between the adopting party and the adoptee, an equality that transcends differences in rank or wealth. This equality is said to be rooted in nature. Thus, Piis' Noé can be adopted by a family of peasants, because he already shares milk with their youngest (as sign of the "natural bond" between the adoptee and his adoptive family). Similarly, Julienne can be adopted by Grégoire because her virtue raises her to his level or to the level of Justin, the young gardener to whom Grégoire plans to marry her. For society must promote virtue in the same way that nature favors those species most fit to survive. Thus, the apparent egalitarianism of these revolutionary writers is usually reconcilable with the most moderate bourgeois individualism.

In most of the adoptions contemplated, the adoptive relationship replaces a traditional relationship deemed to be defective. For example, Julienne's relationship to her natural parents is illegitimate. Thus, she gains a legitimate social identity through adoption. Furthermore, she is promoted from the status of paid servant to that of daughter, an affective bond replacing a pecuniary one. In Noé's case, his relationship to his natural parent is attenuated because his aristocratic father plays no role in nourishing and educating him. The family which does play this role for Noé receives in exchange financial remuneration. The adoption replaces the absentee parent with the real provider and a pecuniary relationship with a strong affective bond. In both cases, the new relationship is said to imitate or supplement nature, whereas in fact it constitutes an improvement over the existing natural relationship. This will to improve nature through the regeneration of the social bond is an important manifestation of civic Republicanism.

My analysis of these adoption plays shows a real continuity between revolutionary politics and revolutionary literature. The literature sometimes produces "ideal types" of political tendencies incoherently expressed in the legislative debate. Such are Piis' *Nourrice républicaine* and Charlemagne's *Adoption villageoise*. But as divergent as these two works appear, they contain many elements in common. Both are

informed by a common conception of nature. A nature socialized and stylized beyond recognition perhaps, but very much alive and potent in all the products of this period. These plays provide fresh insight into the history of the Revolution, although they are themselves unintelligible and devoid of interest to the modern reader lacking prior knowledge of this history. The plays clearly celebrate adoption. But they also add to our understanding of such important themes as the relationship between the public and private and the ideological conflict between Republican universalism and bourgeois individualism. Most importantly, the plays all represent the family as the locus of social reconciliation and individual growth.

Harvard University

NOTES

¹My analysis of revolutionary ideology owes much to the suggestions of Patrice Higonnet, whose own discussion of the tension between "possessive individualism" and "egalitarian universalism" (or civic Republicanism) can be found in *Sister Republics* (5-10).

²The name "Bégearss" is actually an anagram for Bergasse, a lawyer who took the side of Kornmann in a protracted and scandalous adultery and divorce case. Bergasse published three mémoires concerning the so-called Kornmann affair. Beaumarchais took the opposing side in this matter and was accused of "leading Kornmann's wife into debauchery and using his corrupt friends to hound the aggrieved husband." Thus, he was singled out as "a public symbol of corruption and tyranny" (Crow 225). Insofar as this conflict pitted future Girondists such as Brissot, Gorsas, and Carra against moderates like Beaumarchais, it can be seen as an anticipation of the French Revolution. I would argue that Beaumarchais' ambivalence toward the Revolution can be seen more clearly in his views on the family than in his portrait of Bergasse/Bégearss, which, by itself, only proves that the two men were enemies.

³But to make this interpretation is to read between the

lines, since Beaumarchais does not actually produce a legal remedy such as those which we see in the adoption plays considered in this paper.

WORKS CITED

- Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron. *La mère coupable, drame en cinq actes en prose*. Théâtre de la rue Feydeau, Paris. 16 floréal an V.
- Bernardin de Saint-Pierre. *Paul et Virginie*. Paris: Garnier-Flammarion, 1966.
- Charlemagne, Armand. *L'adoption villageoise ou L'écouteur aux portes, comédie en un acte et en prose, mêlée de vaudevilles*. Théâtre de la Cité-Variétés, Paris. 28 floréal an II.
- Crow, Thomas E. *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*. New Haven, CT: Yale UP, 1985.
- Garaud, Marcel. *La révolution française et la famille*. Paris: P.U.F., 1978.
- Higonnet, Patrice. *Sister Republics: The Origins of French and American Republicanism*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1988.
- Léger. *L'orphelin et le curé, fait historique en un acte et en prose*. Théâtre Français, Paris. 29 juillet 1790.
- Ozouf, Mona. "Regeneration." *A Critical Dictionary of the French Revolution*. Ed. François Furet and Mona Ozouf. Trans. Arthur Goldhammer. Cambridge, MA: Harvard UP, 1989.
- Piis, P.A. *La nourrice républicaine ou Les plaisirs de l'adoption, comédie en un acte, mêlée de vaudevilles*. Théâtre du Vaudeville, Paris. 5 germinal an II.

**PERO VAZ DE CAMINHA, ESCRIVÃO E ETNOGRAFO:
A REPRESENTAÇÃO DO INDÍGENA AMERICANO
PELAS CATEGORIAS DE PERCEPÇÃO DO "OUTRO"
IBERICO.**

Hanna Betina Götz

A literatura quinhentista no Brasil é comumente conhecida como informativa ou jesuítica. Sem grande preocupação com a forma, em termos de sensibilidade estética ou estilo literário, os textos daquela época são geralmente estudados pela sua importância histórica, uma vez que informam sobre a nova terra e suas riquezas, e porque exaltam os gloriosos feitos dos conquistadores europeus. Não obstante, é unânime o parecer de que a atitude de Caminha e sua habilidade literária o elevam do plano de escrivão da frota de Pedro Álvares Cabral ao plano de escritor e etnógrafo (Abreu, 1929; Arroyo, 1963; Castello Branco, 1974; e Vaz Valente, 1975). De acordo com Vaz Valente,

[p]or feliz acaso ou providência Vaz de Caminha era um escritor. Dos mais precisos e dos mais objetivos, segundo podemos observar pela leitura de sua carta. Não se perde em divagações desnecessárias e os apontamentos do dia a dia, resultado de observações perspicazes, raras vezes se gastam no supérfluo, deixando que o essencial se obscureça; antes o contrário [. . .] Ao final da sua leitura, convencemo-nos de que para elaborar um documento de tamanha importância melhor escrivão não se teria escolhido. (17)

Baseados nas observações acima, o objetivo do presente estudo é de reler a carta de Caminha para ver de que maneira ela foge às formas vigentes de divulgação de conhecimento sobre as conquistas coloniais, e como Caminha, representante do "Outro" ibérico, se posiciona frente ao "Outro" americano, o indígena no Brasil.

A forte tradição da experiência colonial portuguesa na

Africa e na India, somada a sua erudição e sua experiência como chefe da Casa da Balança do Porto e Recebedor-Mor dos impostos estrangeiros, sem dúvida ampliam a visão de mundo de Caminha, permitindo que elabore sua narrativa do ponto de vista êmico, o qual se refere à observações feitas pela perspectiva ou categorias culturais do grupo estudado. Segundo as próprias palavras de Caminha,

[. . .] tome Vossa Alteza minha ignorância por boa vontade, a qual bem certo creia que, para aformosear nem afeiar, aqui não há de pôr mais do que aquilo que *vi e me pareceu* (44)(minha ênfase)

O fato de que Caminha deliberadamente apela para os sentidos a fim de não distorcer a imagem do novo e desconhecido, nos permite, de fato, concebê-lo como um etnógrafo, cuja intenção é de reconstruir textualmente não mais do que aquilo que viu e lhe pareceu. Segundo Wlad Godzic, "The Further Possibility of Knowledge" (prefácio) em *Heterologies* de Michel de Certeau, p. xiii., ignorar a alteridade e as diferenças do Outro, do desconhecido, e disseminar este novo conhecimento sob o ponto de vista do sujeito observador, faz parte do processo de apropriação e transformação do novo em subcategoria do sujeito, do "EU" hegemônico. Assim, a retórica do sujeito dominante -- carregada de significados já interpretados (deturpados) pela percepção do sujeito -- leva o receptor a decodificar as novas informações de acordo com a experiência interpretativa do enunciador, e a formular uma visão de mundo pré-concebida, de "segunda-mão." Para maiores detalhes sobre a formulação e o efeito de signos na mente do emissor e, ainda, sobre a receptividade destes signos na mente do interlocutor, ver as análises de "signs" e "interpretants" de Kaja Silverman, 1983, e Roland Barthes, 1977. O que este fenômeno representa, ao final, é uma tendência de se uniformizar toda forma de conhecimento e de se conceber e/ou entender outras noções de "verdade," cultura, e desenvolvimento através de uma estrutura totalizante e universalista. No caso da carta de Caminha, a maneira que nós leitores podemos evitar que esta hegemonia discursiva influa na nossa compreensão do

mundo colonial, é verificando *como* o indígena americano é representado no discurso de Caminha.

Sem expressar surpresa por terem encontrado as terras, uma vez que já tinham conhecimento das mesmas, Caminha expressa admiração pela beleza e imensidão das mesmas, e diz ter dificuldade em representar uma realidade que foge ao spectrum do imaginário europeu. Ao aproximarem-se e navegarem ao longo da costa à procura de um lugar para lançar âncora, Caminha descreve o cenário e fala da abundância e fertilidade da terra e do arvoredo "que é tanto e tamanho e tão basto e de tanta qualidade de folhagem *que nã o se pode calcular*" (50)(minha ênfase). Do mesmo modo, fala das *inesgotáveis* fontes de exploração da terra, que "querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo; por causa das águas que tem!" (63). Ao invés de subjugar a realidade do Outro à realidade europeia, Caminha sugere que os frutos da nova terra fogem ao cálculo ou à comparação com o Velho Mundo. Aqui Caminha parece colocar em questão a representação linguística daquilo que foge ao imaginário europeu. (Ver Elliott 1970 e 1974, e White, 1987, para um estudo aprofundado sobre a visão de mundo europeia e a representação europeia do Outro, do indígena americano.)

Ao narrar sobre os primeiros indígenas que a frota avista, diz que

acudiram pela praia homens aos dois e aos três, de maneira que, quando o batel chegou à boca do rio, já lá estavam dezoito ou vinte. Pardos, nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. Traziam arcos nas mãos, e suas setas. Vinham todos rijamente em direção ao batel. E Nicolau Coelho lhes fez sinal que pousassem os arcos. E eles os depuseram. Mas não pode haver deles nem fala nem entendimento (45)

Nesta passagem somos apresentados, simultaneamente, com as impressões dos portugueses e dos indígenas. Ao descrevê-los física e moralmente -- pardos, nus, rijos e sem pudor -- Caminha deixa transparecer também a atitude dos índios para com os portugueses:

que aqueles, mesmo levados por um ímpeto de curiosidade, andavam atentos, defensivos, como que desconfiados do homem europeu. Sobre a atmosfera do primeiro encontro, Caminha indica que mesmo "sem fala ou entendimento," o primeiro encontro se processa pacificamente através da presença de espírito, das atitudes, e de estratégias não-verbais de comunicação.

Semelhante à maneira que Fernando de Alarcón e Bernal Díaz descrevem as estratégias sócio-afetivas e extra-linguísticas que permitiram a comunicação deles com os indígenas, assim também Caminha nos oferece com uma detalhada descrição do processo comunicativo que se entabula nas "costas do Pau-Brasil." Na noite do segundo dia, depois que um membro da expedição toma dois "daqueles homens da terra" para auxiliarem-no na exploração do rio, "lev[a]-os à Capitania, onde [são] recebidos com muito prazer e festa" (46). Vejamos como se estabelece a comunicação entre eles, e o que dali se depreende:

Eles entraram. Mas *nem sinal de cortesia fizeram, nem de querer falar ao Capitão o, nem a alguém.* Todavia um deles fitou o colar do Capitão e começou a fazer acenos com a mão em direção a terra, e depois ao colar, *como se quisesse dizer-nos* que havia ouro na terra. E também olhou para um castiçal, como se lá também houvesse prata! (47)(minha ênfase)

Como podemos ver, ao reconstruir textualmente este processo "sem fala," mas, que eu diria, "com entendimento", Caminha utiliza uma série de verbos que denotam ações visuais e gestuais -- "fitou" e "olhou," "começou a fazer gestos com a mão," e "mostraram-lhe," "tomaram" e "acenaram." A escolha de tais verbos, sem dúvida, não só facilita nossa compreensão destes primeiros contatos, como também denota a sensibilidade e/ou postura de Caminha para com os indígenas. Ao usar a expressão "como se quisesse dizer-nos," Caminha reflete o tom de incerteza que caracterizou o processo comunicativo daqueles primeiros contatos. Segundo parece, a relação entre portugueses e indígenas foi capaz de evoluir justamente pelo fato de fazerem usos de meios de comunicação não verbais, onde tratavam de emitir,

inventar e codificar signos que fossem comuns ou ao menos parcialmente inteligíveis, decodificáveis, por ambas as partes.

Mas Caminha demonstra ter consciência da ambiguidade discursiva presente no diálogo entre eles. Na passagem a seguir, ele aponta para as diversas possibilidades de interpretação e/ou negociação de significado:

viu um deles umas contas de rosário, brancas; fez sinal que lhas dessem, e folgou muito com elas, e lançou-as ao pescoço; e depois tirou-as e meteu-as em volta do braço, e acenava para a terra e novamente para o colar do Capitão, como se dariam ouro por aquilo. (48)

Isto tomávamos nós *nesse sentido, por assim o desejarmos!* Mas se ele queria dizer que levaria as contas e mais o colar, *isto não o queríamos nós entender.* (48)(minha ênfase)

Como um etnógrafo, Caminha vê que há mais de uma maneira de se interpretar o mundo, de se dar sentido aos signos, conforme o interesse e o ponto de vista de cada um. Ele, como narrador-observador, vendo a cena à distância, reconhece e assinala as diferenças na *Weltanschauung* dos portugueses e indígenas, demonstrando que os primeiros haviam optado por uma interpretação que conviesse com seus interesses mercantis e sua visão de mundo européia.

Como vimos anteriormente, Caminha percebe também as diferenças nos códigos culturais e sociais e no comportamento dos indígenas: são esquivos, inocentes, e, sobretudo, seguem outras normas sociais. Quando narra a vinda dos dois índios ao navio, assinala que "nem sinal de cortesia fizeram, nem de querer falar ao capitão." Ao que parece, os portugueses esperavam que ao menos algum sinal de deferência lhes fosse dado! E, quando, após longo diálogo através de gestos, "estiraram-se de costas na alcatifa, a dormir sem procurarem maneiras de encobrir suas vergonhas"(48), Caminha dá a entender que se preocuparam mais em não desmanchar o cocar de penas que levavam na cabeça. Caminha pinta as diferenças nos costumes e valores dos indígenas num

tom pitoresco e humoroso, não deixando que valores morais europeus obscurecessem a peculiaridade de hábitos tão alheios. É Cabral, no entanto, que parece não aceitar o código ético do Outro, pois manda que cubram as "vergonhas" dos indígenas dando-lhes algumas vestimentas.

Da mesma maneira e com o mesmo respeito às diferenças, Caminha descreve o comportamento e o asseio das mulheres.

Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem novinhas e gentis, com cabelos muito pretos e compridos pelas costas; e suas vergonhas, tão altas e tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras, de as nós muito bem olharmos, não se envergonhavam. (49-50)

E uma daquelas moças era toda tingida de baixo a cima, daquela tintura e certo era tão bem feita e tão redonda, e sua vergonha (*que ela não tinha!*) tão graciosa que a muitas mulheres de nossa terra, vendo-lhe tais feições envergonhara, por não terem as suas como ela. (50) (minha ênfase)

Observações como estas são, sem dúvida, oriundas do ponto de vista do homem europeu, que ao comparar e julgar o nível de evolução do Outro, usa parâmetros tais como o de limpeza, higiene e beleza para avaliar "if Indians can really be regarded as men, in the full sense understood by Europeans" (Elliott, 107). Mas, em momento algum Caminha usa destes critérios para inferiorizar ou caracterizar os indígenas pejorativamente. Ao contrário, Caminha descreve as diferenças num tom de simpatia e respeito.

Da mesma forma, Caminha reconstrói o desdobramento das relações luso-indígenas. Inicialmente, como se pode ver, a relação entre ambos constituía-se em um contato espacial frontal. Havia uma linha imaginária que impunha uma certa distância entre eles: portugueses de um lado, índios do outro, onde os gestos e os presentes serviam como os únicos mediadores a transpôr aquele limite. Este contato tinha também uma dimensão temporal: permaneciam juntos por um

número mínimo de horas, uma vez que os conquistadores sempre retornavam aos navios para comer, dormir e para deliberar sobre os próximos passos da expedição. Quando a necessidade, no entanto, obrigou grupos maiores da tripulação a descer dos navios para lavar roupa, coletar mantimentos e recolher lenha, o padrão de relacionamento acima descrito começa a modificar-se. Primeiro, a barreira espacial, de fronteiras e domínio, começa a ser quebrada: "[p]assaram além tantos dos nossos e andaram assim misturados com eles, que eles se esquivavam, e afastavam-se"(53). Em seguida, nota-se um aprimoramento na qualidade e frequência dos contatos: "pouco a pouco misturaram-se conosco; e abraçavam-nos e folgavam"(56). E, em termos de confiança, nota-se que os índios já não mais andam armados com seus arcos e flechas, denotando que o clima de apreensão e suspeita vai dando lugar a uma atmosfera mais relaxada, cooperativa, da qual brincadeiras e risos começam a fazer parte: "e misturavam-se todos tanto conosco que uns nos ajudavam a acarretar lenha e metê-la nos batéis. E lutavam com os nossos, e tomavam com prazer"(57).

Interessante, porém, é o fato de que os primeiros sinais de desigualdade ficam visíveis no ponto mais alto de interação entre eles. Depois de um passeio, e de um ato de reverência à cruz, Caminha diz que "dançaram e bailaram sempre com os nossos, ao som de um tamboril nosso, *como se fossem mais amigos nossos do que nós seus*" (60)(minha ênfase).

Parece provável que somente alguém com uma consciência etnográfica admitiria que a relação entre portugueses e indígenas, no seu ponto mais alto, se tornara um tanto quanto desigual ("mais amigos nossos do que nós seus"). Na opinião dos portugueses, o nível de interação entre eles já havia passado dos limites: "se a gente lhe acenava, se queriam vir as naus, aprontavam-se logo para isso, que se convidáramos a todos, todos vieram"(60). Obviamente somente alguns são levados a bordo, como pajens, o que deixa ainda mais claro que a relação entre as partes tinha sido erigida sob uma estrutura hierárquica, onde portugueses se sentiam superiores em relação aos índios.

A partir destes indícios de desigualdade é que se começa a perceber uma ruptura na tônica discursiva de Caminha. Se outrora sua voz era a de um etnógrafo, e de

um mediador, a partir deste momento ele parece assumir a voz e o ponto de vista do colonizador. Esta ruptura fica evidente quando, depois do ato de reverência à cruz, ele afirma que

imprimir-se-á facilmente neles qualquer
cunho que lhes quiserem dar, uma vez que
Nosso Senhor lhes deu bons corpos e bons
rostos, como a homens bons. (60)

Aqui Caminha assume a mentalidade, ainda um tanto messiânica, do homem ibérico. Em geral, para o europeu dessa época, os índios, assim como outras espécies "pré-civilizadas," são tidos como uma "tabula rasa," isto é, fortes e bonitos fisicamente, mas vazios, num estado de "innate sinfulness" (Elliott) devido a ausência de valores condizentes com os valores europeus, e devido à inocência, pureza e simplicidade daquelas "espécies." Ainda assim, a voz do narrador não denota a austeridade com que Hernán Cortés, por exemplo, falava daquela "gente bárbara y tan apartada del conocimiento de Dios y de la comunicaci6n de otras naciones de raz6n" (1970:66).

Outra maneira de se entender esta súbita ruptura na voz e na narrativa, é a possibilidade de que o narrador da expedição esteja em conflito com o ethos do etnógrafo. Assim teríamos um Caminha escrivão da frota, que representa o pensamento coletivo dos colonizadores em choque com outro Caminha, mais sensível e humanista, que representa o seu ponto de vista individual. Talvez este conflito, em combinação com uma medida de censura interna, uma vez que seu interlocutor mais imediato é o rei dom Manuel, tenham levado o narrador a perder de vista a perspectiva e a alteridade do Outro.

Contudo, podemos concluir que se não houvesse um conflito ideológico em Caminha, que claramente se esforça em ver e respeitar as diferenças do Outro americano, a narrativa do descobrimento do Brasil certamente teria seguido uma estrutura linear em termos de forma, e uma consistência ideológica em termos de conteúdo. Se sua ideologia estivesse em conformidade com a lógica colonial, numa narrativa sem conflitos, então, nós leitores, poderíamos estar certos que a reconstrução narrativa de Caminha seguira, de fato, os

moldes de perpetuação de conhecimento discutidos na primeira parte deste estudo. Sua linguagem, seu ponto de vista e seu "humanitarismo," no entanto, permitem que nós o percebamos como um etnógrafo, que consegue extrapolar o imaginário europeu ao procurar representar o indígena com "response-ability." Godzic usa o termo "response-ability" quando se refere à formulação de conhecimento e suas operações, e afirma que ambos estão subordinados a um momento ético inicial. Este momento ético inicial, por sua vez, é o momento em que o Sujeito reconhece a existência do Outro e, principalmente, quando este desenvolve a capacidade de comunicar-se com o Outro por meios não-coercivos (prefácio xvi).

The Ohio State University

WORKS CITED

- Arroyo, Leonardo. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. 2a. ed. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1976.
- Barthes, Roland. *Image Music Text*. Trans. Stephen Heath. New York: The Noonday Press, 1977.
- Castello Branco, Carlos Heitor. *Gloriosa e trágica viagem de Cabral*. São Paulo: Editora do Escritor, 1974.
- Certeau, Michel de. *Heterologies: Discourse on the Other*. Trad. Brian Massumi. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986.
- Cortés, Hernán. *Cartas de relación*. 5a. ed. Cidade do México: Editorial Porrúa, 1970.
- Elliott, J.H. "The discovery of America and the discovery of Man," in: *Proceedings of the British Academy*, vol. LVIII (1972), London: British Academy, 1974, pp.101-125.
- Gonzaga, Sergius. *Manual de literatura brasileira*. 4a. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.
- Nicola, José de. *Literatura brasileira: das origens aos nossos dias*. 4a. ed. São Paulo: Editora Scipione, 1986.
- Silverman, Kaja. *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford U P, 1983.
- Vaz Valente, José Augusto. *A carta de Pero Vaz de Caminha: estudo crítico, paleográfico-diplomático*.

Coleção Museu Paulista, vol.3. São Paulo: Edição do Fundo de Pesquisas do Museu Paulista da USP, 1975.

White, Hayden. "The Historical Text as Literary Artifact." *The Writing of History*. Ed. Robert and Henry Kozicki, Madison: U of Wisconsin P, 1978.

LES PERSONNAGES RACINIENS, CEUX PAR QUI LE SCANDALE. . .

Rosette Johannessen

"Corneille respire encore le moyen âge. En lui et dans la Fronde râle la voix de la vieille chevalerie . . . Mais dans Racine les sentiments du moyen âge sont complètement éteints; en lui ne s'éveillent que des idées nouvelles; c'est l'organe d'une société neuve" (Bénichou 155). C'est ainsi que Bénichou, citant Heine, nous présente Racine comme le produit d'une nouvelle génération. Comme l'a montré Raymond Picard, dans son érudite étude biographique de Racine, le poète est avant tout un bourgeois dont les actes sont dictés par des préoccupations bourgeoises.

Pour Racine, les apparences et la respectabilité sont de prime importance. Bien des théories ont été avancées pour expliquer son brusque abandon de la scène, à l'apogée de sa carrière. A notre humble avis, s'il quitte ainsi le monde du théâtre, c'est précisément pour sauvegarder sa respectabilité bourgeoise. D'ailleurs, selon Cahen, Racine n'a-t-il pas inventé l'adjectif "respectable" (43)? Or, être homme de théâtre, à cette époque, n'est point une profession respectable et, souvent, le scandale est un des risques du métier. Racine lui-même n'en sera pas exempt et se verra impliqué, à tort ou à raison, dans la scandaleuse Affaire des Poisons, à la suite de la mort soudaine de Marquise Du Parc, son interprète préférée, avec qui il avait eu une liaison tapageuse. Il semble que les accusations diffamantes et l'esclandre qui entoura cette retentissante affaire l'aient profondément affecté. Ce traumatisme qu'il a subi sera transposé dans son théâtre. Aussi y verrons-nous, chez plusieurs de ses héros, une peur démesurée du scandale.

Le monde racinien est peuplé de personnages obsédés par l'idée de respectabilité et pour qui les apparences et surtout la réputation qu'ils se créent sont d'une importance capitale. "Le monde racinien a en effet une fonction de jugement: il *observe* le héros et menace sans cesse de le censurer, en sorte que ce héros vit dans la panique du *qu'en dira-t-on?*" (Barthes 44). Aussi avons-

nous toute une galerie de maudits et de parias sociaux, ceux dont on ne peut prononcer le nom sans indignation. Ils sont marqués au fer rouge, au-delà de la mort même. Ils s'apparentent à cette grand'mère de Thérèse Desqueyroux dont on avait fait disparaître la photo de l'album familial. (Mauriac 11).

La société où vit le personnage racinien juge le personnage racinien, selon le critère de règles morales et sociales bien établies, mais aussi selon le rôle que cette société lui décerne. Ce rôle qu'il doit jouer est déterminé par une idée préconçue que cette société se fait de lui et qui découle de son passé et de l'histoire de sa famille. Ainsi, Pyrrhus et Eriphile sont, tous deux, prisonniers du personnage que leur entourage s'attend à les voir jouer. Tous deux vont arracher le masque rassurant qu'on leur fait porter, révélant ainsi leurs instincts les plus profonds et provoquant le scandale.

Aux yeux des Grecs, Pyrrhus est un héros national, le vainqueur des Troyens et surtout le fils du grand Achille, le plus prestigieux de tous les Grecs. Mais l'ombre légendaire de son père va peser lourdement sur son destin car Pyrrhus se sent irrésistiblement attiré par la personne qui a le plus de raisons de le haïr. Comme le fait remarquer Georges May, "Chez Racine, l'obstacle doit exister avant l'amour, car il en est la condition même, la cause profonde. Les raciniens sont incapables d'amour légal" (73). Et c'est pourquoi, chez Racine, l'amour est toujours synonyme de scandale. Pyrrhus, oubliant les morts de la guerre de Troie, osera se laisser prendre au charme de la triste Andromaque. Il efface de sa mémoire l'image d'un père brutal traînant dans la poussière l'époux de sa captive, et le Pyrrhus sanguinaire qui égorgea sans pitié enfants et vieillards sans défense. Ce cruel passé appartient à la guerre, mais la guerre est finie, et Pyrrhus espère pouvoir recommencer à vivre, libre de toutes les féroces inimitiés de dix ans de carnage. Comme le dit Georges Poulet, "tout le drame racinien se présente comme l'intrusion d'un passé fatal, d'un passé déterminant, d'un passé cause-efficiente, dans un présent qui cherche désespérément à s'en rendre indépendant" (139).

Pyrrhus croit pouvoir aimer impunément la veuve d'Hector. Mais Andromaque a choisi de vivre à l'ombre du souvenir, dans la nuit d'Apocalypse qui la sépare à

jamais de Pyrrhus. De son côté, Pyrrhus renonce à tous ses titres de gloire auprès des Grecs, car ces mêmes triomphes le rendent odieux à sa captive. Il étouffe en lui le Pyrrhus qu'il fut, rejette avec horreur les hommages de toute une nation, pour l'admiration d'une seule femme. Il ne se rend pas compte que sa trahison est un nouveau sujet d'éloignement pour la conventionnelle Andromaque. La veuve d'Hector est aussi attachée aux traditions que la fille d'Hélène. Elle sera aussi scandalisée qu'Hermione par la passion du plus grand des Grecs pour la plus grande des Troyennes car, comme le constate Pyrrhus, dans un douloureux moment de lucidité, "Elle est veuve d'Hector, et je suis fils d'Achille: / Trop de haine sépare Andromaque et Pyrrhus" (2.5). Lorsque Pyrrhus offre de mettre son bras au service d'Andromaque, de sauver son fils au risque de soulever tous les Grecs contre lui, sur un seul mot qui puisse lui permettre d'espérer, Andromaque, horrifiée par cet oubli des devoirs les plus sacrés, le rappelle brutalement à la réalité. "Seigneur, que faites-vous, et que dira la Grèce?" (1.4). Dans le dernier acte, en présence des Grecs scandalisés, Pyrrhus abjure publiquement tout ce qu'il fut, tout ce pour quoi ils se sont tous battus, tout ce pour quoi son propre père est mort. Aussi les Grecs séviront-ils immédiatement. Ils puniront Pyrrhus d'avoir osé aimer sans restriction l'Ennemie, d'avoir trahi, par amour, son pays et son père.

Le vainqueur a cependant l'avantage d'imposer sa volonté à une captive réticente. Eriphile, prisonnière et esclave d'Achille, ne pourra que souffrir en silence et ensevelir dans l'ombre les feux coupables qui la dévorent. Bravant l'interdit social, elle ose, elle aussi, aimer l'Ennemi. Elle est condamnée à subir le supplice des amours défendues, et c'est cette passion inavouable qui la perdra et la mènera à la mort.

Pyrrhus et Eriphile, rejetant en toute conscience les interdits sociaux, sont responsables de leur propre malheur et du scandale qu'ils provoquent. Par contre, Hélène, Stratonice (mère de Xipharès) et Pasiphaé, par leur vie tumultueuse, lèguent aux membres de leur famille une souillure ineffaçable dont la honte les poursuit inéluctablement.

Hélène est, sans doute, le personnage qui éveille le plus d'indignation chez tous ceux qui l'ont connue. Déjà dans

Andromaque, Pyrrhus fait peser sur elle la responsabilité de toutes les atrocités qu'il a commises durant la guerre de Troie. C'est ainsi qu'il s'en explique à Hermione: "Madame, je sais trop à quel excès de rage / La vengeance d'Hélène emporta mon courage. / Je puis me plaindre à vous du sang que j'ai versé" (4.5).

Cet étranger, qui a tué pour une femme qui ne lui était rien, n'est pas le seul à tempêter contre elle. Sa propre soeur la renie avec la colère de la femme exemplaire devant la femme de mauvaise vie. Clytemnestre sera la seule à refuser de baisser le front pour un crime qu'elle n'a point commis. Comme le constate Barthes, "il est illogique que toute la famille paye pour le rapt d'Hélène, toute cette revendication est forte de son bon droit. Clytemnestre, femme virile et ambitieuse . . . n'a rien d'une Niobé" (112).

Obscurément, elle se sent pourtant jugée et condamnée pour une chose à laquelle elle n'a pas participé. Si le destin, par ironie, l'a dotée d'une telle soeur, Clytemnestre affirme sa liberté en rejetant cette parenté, en reniant cette soeur qui ne lui ressemble pas. La femme d'Agamemnon appartient à une race toute différente, la race des bonnes mères et des bonnes épouses. Comment pourrait-elle se découvrir la moindre solidarité, la moindre affinité avec celle qui a trahi sa patrie, son époux et sa fille, celle qui a abjuré les lois inviolables de la famille. C'est avec un mépris profond qu'elle écrase, à force d'insultants démonstratifs, celle qui, pour elle, n'est qu'une prostituée. Son courroux atteint une violence extrême à la pensée qu'Hélène, cette vile "coureuse", est la cause d'une guerre à caractère sacré. Elle ne peut concevoir que des nations entières puissent se battre pour une aventurière dont les liaisons ne se comptent plus. Clytemnestre pose le problème de l'absurdité de cette guerre. Le but du long siège de Troie est, en effet, de ramener une épouse infidèle et insoumise au sein de son foyer, afin de sauvegarder les valeurs familiales. "Et quel fut le dessein qui nous assembla tous? / Ne courons-nous pas rendre Hélène à son époux" (*Iph.* 4.6). Mais Hélène fut-elle jamais un symbole de respectabilité? N'est-elle pas, au contraire, celui de l'amour et de la beauté? Clytemnestre est la seule à voir, avec cynisme, le ridicule de la situation: choisir Hélène pour donner un exemple aux mères de

famille oublieuses de leurs responsabilités et rêvant de folles et romanesques évasions, c'est se vouer à l'échec et mourir pour une cause perdue. Clytemnestre ressent toute l'injustice de la situation: ce n'est point la femme vertueuse qui devient prétexte de gloire à des héros impatientes de se distinguer, mais celle qui a trahi les institutions les plus sacrées de la société. La reine des Grecs met en question la validité même de leur héroïsme: "Que dis-je? Cet objet de tant de jalousie, / Cette Hélène qui trouble et l'Europe et l'Asie, / Vous semble-t-elle un prix digne de vos exploits?" (*Iph.* 4.4).

Puis, c'est une réflexion amère sur la honte qu'ils subissent tous, à cause d'elle: "Combien nos fronts pour elle ont-ils rougi de fois! (*Iph.* 4.4). L'orgueilleuse Clytemnestre croit en avoir déjà senti le contrecoup. Le désir d'Agamemnon de l'éloigner du camp, lui semble une humiliation imposée par Hélène, par la parenté qui l'attache, malgré elle, à cette soeur dont elle désapprouve les moindres gestes et dont elle se voit condamnée à partager éternellement l'infamie.

Me croit-il à sa suite indigne de paraître?
 Ou de l'empire encor timide possesseur,
 N'oserait-il d'Hélène ici montrer la soeur?
 Et pourquoi me cacher? et par quelle injustice
 Faut-il que sur mon front sa honte rejaillisse? (3.2)

L'indignation du juste payant pour le pécheur éclate, véhémence, lorsque cette mère-louve apprend qu'elle doit sacrifier sa propre fille pour racheter les amours illicites d'une femme dont l'existence même est une offense à ses yeux. Elle abjure la cause d'Hélène et, par cela même, la guerre de Troie entreprise pour satisfaire la déshonorante faiblesse de Ménélas pour une femme indigne. Clytemnestre manifeste le dédain le plus profond pour la passion illogique et avilissante de Ménélas. Elle semble presque l'accuser d'une trop grande complaisance à l'égard d'une épouse frivole, de n'avoir point su faire acte d'autorité dans sa propre famille.

Nous trouvons la même dénonciation dans la bouche d'Achille. Comme Clytemnestre, il refuse d'être solidaire de la femme adultère et de la guerre qu'elle a déchaînée; comme elle, il n'éprouve que mépris pour l'homme incapable de défendre sa propre femme et

préservé l'harmonie de son foyer. Insolemment, il fait sa déclaration d'indépendance: "Je ne connais Priam, Hélène, ni Pâris;" . . . (*Iph.* 4.6). Il ne part vers Troie que pour blanchir le nom de la jeune princesse qu'il doit épouser, pour qu'il ne soit pas dit qu'Achille ait jamais négligé de venger la moindre atteinte portée à son honneur ou à celui de ses proches.

Grecs et Troyens se trouvent tous engagés dans cette bataille ridicule dont les principaux intéressés se désintéressent totalement: Clytemnestre laisserait volontiers l'importun Ménélas régler cette affaire. Achille n'y participe que pour gagner Iphigénie.

Si Clytemnestre, par la force même de sa vertu, refuse d'accepter une honte qui n'est point la sienne, Xipharès et Phèdre, par contre, assument tout le poids de leur lourde hérédité.

Xipharès va consacrer sa vie à racheter le crime d'une mère disparue et dont le nom n'est mentionné qu'avec le plus grand mépris. Pharnace, le "mauvais" frère et fils qui, à son tour, une génération plus tard, trahit son père et son pays, n'est pas de la même mère que Xipharès dont il répète et perpétue le crime. Ironiquement, c'est le prince vertueux, le fils et frère modèle, qui porte toute la honte de la trahison de sa mère bien que lui-même n'en soit nullement responsable et que sa conduite soit totalement irréprochable. Il déclare à Mithridate, ce père qu'il admire et idéalise, et dont il veut à tout prix gagner l'estime,

J'irai . . . j'effacerai le crime de ma mère,
Seigneur. Vous m'en voyez rougir à vos genoux;
J'ai honte de me voir si peu digne de vous;
Tout mon sang doit laver une tache si noire
(*Mit.* 3.1)

Pour mériter l'affection de Mithridate et se faire pardonner la faute léguée par sa mère, il mettra sa vie entièrement au service de son père. Dans un esprit tout cornélien de sacrifice et de dépassement de soi, il ira jusqu'à refouler dans le fond de son cœur l'amour qu'il avait conçu pour Monime, avant même qu'il ne soit question d'un mariage entre elle et le roi. Comme le constate R. Picard, dans les notes de son édition des oeuvres du Racine, "De par cette antériorité, c'est donc Mithridate qui serait plutôt le rival de son fils" (1127; Note 606). Pourtant, Xipharès

garde le silence sur son amour et y renonce sans la moindre plainte. Il semble que ce renoncement surhumain soit un moyen de "payer" de son propre bonheur le crime dont il s'est fait solidaire. Fidèle à la tradition chevaleresque, peu courante chez Racine, Xipharès se rachètera aux yeux de son père, dans l'ultime bataille, celle-là même où Mithridate se donne la mort, en remportant une victoire inespérée sur les Romains, ennemis jurés de son pays et de son père, mais aussi instruments du déshonneur qui pèse sur lui. Ainsi, du même coup, il retrouve l'honneur qui lui avait été ravi par sa mère et se montre digne de son père en assumant le rôle de héros national et guerrier victorieux, rôle jusque-là tenu par Mithridate. "Xipharès, toujours resté fidèle, / . . . / A travers mille morts, ardent, victorieux / s'était fait vers son père un chemin glorieux" (*Mit.* 5.4).

Il y a un désir de réincarnation dans ce rêve du fils de marcher sur les pas de son père, rêve que nous retrouvons chez Hippolyte, cet autre fils élevé à l'ombre d'un héros légendaire. Il rend à son père un hommage touchant lorsqu'il lui demande la grâce de devenir, à son tour, chasseur de monstres afin de prouver à l'univers qu'il était bien fils de Thésée. "Et moi, fils inconnu d'un si glorieux père, Je suis même encor loin des traces de ma mère (3.5).

Si Xipharès a honte de son hérédité, Hippolyte a de bonnes raisons de s'enorgueillir de ses origines car il est né d'"une mère amazone" (1.1) et d'un père dont les exploits font pâlir les plus grands héros de la mythologie. ". . . ce héros intrépide / Consol(ait) les mortels de l'absence d'Alcide" (1.1). Ce jeune homme épris de pureté, conscient de sa glorieuse descendance, se sentira illogiquement responsable de l'amour "monstrueux" qu'il a éveillé chez la femme de son père. Cette passion, que pourtant il ne partage pas, le souille irrémédiablement car, indirectement, de par sa seule présence, il participe à cette trahison, à cet inceste dont la seule pensée soulève tout son être. "Je ne puis sans horreur me regarder moi-même" (2.6). Il suppliera son père de lui donner la permission de partir, de fuir la présence de celle qui l'a rendu complice d'un crime qui dépasse son entendement et dont la honte l'éclabousse. "Souffrez que pour jamais le tremblant Hippolyte / Disparaisse des lieux que votre épouse habite" (3.5). Comme Xipharès, il lavera dans le

sang, mais cette fois son propre sang, la souillure involontaire. En mourant, il reconquiert l'amour et l'estime de son père, en prenant devant l'éternité le profil imposant de héros terrassant les monstres, se confondant ainsi avec l'image que son père laissera à la postérité.

Phèdre elle-même sera victime de cette confusion entre le père et le fils. Dans son désir de justifier une passion défendue, de lui donner une certaine respectabilité, Phèdre verra Thésée à travers Hippolyte, mais un Thésée pur, idéal et sans faiblesses. "Mais fidèle, mais fier, et même un peu farouche, / Charmant, jeune, traînant tous les coeurs après soi, / Tel qu'on dépeint nos Dieux, ou tel que je vous vois > > (2.5). Ce besoin de se conformer aux règles, de donner à son amour un semblant de légalité et de vertu, surprend chez cette femme que le monde racinien a frappé d'ostracisme car, par elle, le scandale arrive.

Dès le commencement de la pièce, l'entourage de Phèdre manifeste, à son égard, une méfiance frôlant l'hostilité. Hippolyte la rend responsable de son propre malaise intérieur. "Cet heureux temps n'est plus. Tout a changé de face / Depuis que sur ces bords les Dieux ont envoyé / La fille de Minos et de Pasiphaé > > (1.1). Mais le propre des personnages à scandale est de tout bouleverser. Lucien Goldmann, parlant de la fuite éperdue d'Hippolyte, après la déclaration de Phèdre, l'explique ainsi: "Ce qui lui fait peur, ce devant quoi il fuit, c'est Phèdre, qui trouble l'ordre traditionnel, commode et établi . . ." (424).

Dès sa naissance, Phèdre est destinée à faire figure de "monstre". Elle est écrasée par l'ombre malfaisante du Minotaure, ce monstre tué par Thésée, mais dont le souvenir évoque infailliblement les amours monstrueuses de sa mère. Ce passé scandaleux colle à la peau de Phèdre, la poursuit et devient partie intégrante de sa personne. L'inquiétante Pasiphaé ne sera mentionnée que pour jeter des soupçons sur l'intégrité de sa fille. Ainsi, Hippolyte essaiera de se défendre auprès de son père en faisant allusion à la terrible descendance de Phèdre. ". . . Cependant Phèdre sort d'une mère, / Phèdre est d'un sang, Seigneur, vous le savez trop bien, / De toutes ces horreurs plus rempli que le mien" (4.2).

Alors que Xipharès assume de son propre gré, et par excès de scrupules, la responsabilité du crime de sa mère,

Phèdre n'a pas le choix. Cette responsabilité lui est imposée par son entourage; mais pis encore, la descendante d'un "monstre" ne peut être elle-même qu'un monstre. Dans l'avertissement qu'elle donne à Thésée, Aricie parle de Phèdre comme d'une survivante des monstres dont Thésée avait expurgé la terre.

Prenez garde, Seigneur. Vos invincibles mains
 Ont de monstres sans nombre affranchi les humains;
 Mais tout n'est pas détruit, et vous en laissez vivre
 Un . . . (5.3)

Par cet extraordinaire rejet, Phèdre se voit reléguée parmi les personnages dont la noirceur et la perversité dépassent l'entendement et devient le plus redoutable de tous les monstres.

Phèdre, victime du destin imposé par son hérédité, dans une sorte de prescience, se verra devenir, à son tour, la honte de ses propres enfants, par le scandale qu'elle a causé. "Pour mes tristes enfants quel affreux héritage!" (3.3). Le scandale, et la peur panique du scandale, sont toujours sous-jacents dans le monde racinien. Ceux par qui le scandale arrive sont frappés les premiers. Le châtement ne s'arrête pourtant pas là; il poursuit impitoyablement leur descendance.

Ainsi, dans *La Thébaïde*, l'hérédité d'Oedipe pèse de tout son poids sur ses fils et sa fille. Jocaste explique la haine fratricide d'Étéocle et Polynice, par leur descendance. "Tu sais qu'ils sont sortis d'un sang incestueux" (1.1). D'ailleurs, Jocaste se sent responsable de la malédiction qui frappe ses enfants. Le plus grand des forfaits vous a donné le jour"; (4.3). La grande ombre d'Oedipe écrase tous les personnages. Antigone, avec une lucidité tragique, sait qu'elle doit payer pour un crime qu'elle n'a point commis. "Mon innocence, Hémon, serait un faible appui; / Fille d'Oedipe, il faut que je meure pour lui" (2.2). Hémon lui-même ne sera pas exempt du châtement qui pèse sur la race des Laius et Antigone en est consciente. "Le ciel punit sur vous et sur votre famille, / Et les crimes du père et l'amour de la fille" (2.2).

Le scandale finit par être confondu avec le péché originel. Paradoxalement, c'est une jeune reine juive qui énonce cette maxime chrétienne et janséniste, maxime

qui prend la force d'un axiome: "Nos pères ont péché, nos pères ne sont plus,/ Et nous portons la peine de leurs crimes" (*Esther* 1.5). Ces péchés des pères, nous les retrouvons dans la deuxième pièce biblique de Racine, *Athalie*. La vieille reine symbolise, dans toute sa grandeur tragique, l'anathème qui pèse sur elle. La simple mention de son nom évoque le scandale. Elle est "de Jézabel la fille sanguinaire" (1.1) et "d'Achab l'affreuse fille" (3.6) et "la fille sacrilège" (5.2). Pour expliquer la virulence de toutes ces épithètes, il faut faire remarquer que, si Phèdre se voit forcée par son entourage d'endosser les fautes de sa mère, Athalie, au contraire, s'enorgueillit de sa terrible descendance, se réclame de l'impiété et de la cruauté de sa mère et cherche à l'égaliser, sinon à la surpasser. Athalie devient le symbole de toutes les forces du mal. Sa présence seule suffit à provoquer le scandale. Son entrée dans le temple va éveiller l'horreur des fidèles interdits et déchaîner les invectives de Joad, car la vie d'Athalie n'est qu'un assemblage des crimes les plus affreux. Son absence totale de remords, sa délectation dans le mal scandalisent son entourage. Athalie, transfigurée par le regard réprobateur de son peuple, se dresse démoniaque mais victorieuse car, avant son exécution, elle lance une ultime malédiction et prédit que Joas, cet enfant vertueux, sera "fidèle au sang d'Achab", "conforme à son aïeul, à son père semblable" (5.6).

Ainsi, une fois de plus, l'hérédité et le mal triomphent et le scandale poursuit le personnage au-delà de la mort. Toutefois, la mort seule pourra le soustraire au regard plein d'horreur de ceux qui l'entourent, de ceux qui ne peuvent lui pardonner d'avoir tout renié, tout oublié, tout sacrifié et d'avoir bravé tous les interdits les plus sacrés. Si le personnage a la faiblesse de ne pouvoir s'ôter la vie, la société sévira, en le faisant exécuter sans pitié, car il n'a pas su mourir avant que le scandale n'arrive.

WORKS CITED

- Barthes, Roland. *Sur Racine*. Paris: Seuil, 1963.
- Bénichou, Paul. *Morales du Grand Siècle*. Paris: Gallimard, 1948.
- Cahen, Jacques-Gabriel. *Le vocabulaire de Racine*. Paris: Droz, 1946.
- Goldmann, Lucien. *Le Dieu caché: Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le Théâtre de Racine*. Paris: Gallimard, 1955.
- Mauriac, François. *Thérèse Desqueyroux*. Paris: Grasset, 1927.
- May, Georges. *D'Ovide à Racine*. Paris: P.U.F. & New Haven: Yale UP, 1949.
- Picard, Raymond. *La carrière de Jean Racine*. Paris: Gallimard, 1961.
- Poulet, Georges. *Etudes sur le temps humain*. Edinburgh: UP, 1949.
- Racine, Jean. *Oeuvres complètes*. Ed. Raymond Picard. 2 vol. Bibl. de la Pleïade. Paris: Gallimard, 1950. Toutes nos citations sont tirées du tome 1, *Théâtre - Poésies*.

**EL PARALELISMO ENTRE EL SUJETO
INDIVIDUAL Y EL COLECTIVO:
SUPERREALISMO Y METAHISTORIA EN EL
EPISODIO NACIONAL GERONA DE
BENITO PEREZ GALDOS**

Eusebio Llacer

En este estudio se expondrá la función de los principales personajes del episodio *Gerona* como elementos clave del proceso narrativo de Galdós, que éste inventa para llevar a cabo su producción meta-histórica, realista. Como veremos, Don Benito crea y utiliza a sus personajes para hablarnos de la historia en forma propia y muy original. En la primera serie la historia llega hasta la Batalla de los Arapiles, que cierra la primera parte del reinado de Fernando VII (ca. 1815). *Gerona* forma parte de esta primera serie y en él se mencionan los acontecimientos que tuvieron lugar durante los diecisiete meses que duró el cerco de la ciudad por los franceses en la Guerra de la Independencia (1808-1814). El autor consigue exhibir la guerra como conflicto colectivo, a través del recuento de anécdotas ficticias de personas individuales, no obstante envueltas -de un modo u otro- en el panorama general de la contienda.

En las obras galdosianas existe, frecuentemente, una gran afluencia de personajes de todo tipo, que si bien contribuye al realismo del relato, a veces -como afirmaba Leopoldo Alas "Clarín" (85) supone dificultades innecesarias en la lectura, a la vez que lo hace más superfluo, y resta calidad a la creación desde el punto de vista estético. Por ello he creído oportuno seleccionar los personajes de más importancia en el análisis narrativo. Así pues, seguiré un orden que se desplazará gradualmente desde el carácter marcadamente individual de los primeros -muy claramente definidos-, hasta los últimos de carácter colectivo -bastante desdibujados y privados de sus cualidades como individuos.

Antes de comenzar el análisis de los personajes, creo necesario el hacer dos puntualizaciones de vital importancia para facilitar la comprensión de este estudio.

La primera se refiere a la producción de la mayor parte de la primera serie de los *Episodios nacionales*, organizados alrededor de un personaje ficticio -Gabriel Araceli que cuenta las peripecias de su vida desde su posición de narrador octogenario, en una especie de *Bildungsroman* (Soto, 57). La segunda se trata de dejar claro desde ahora que el episodio *Gerona* consiste en dos narraciones -una encierra a la otra-, es decir, la historia de Gabriel funciona como marco extratextual que comprende el asedio. Para evitar malos entendidos consideraré la de Gabriel -que incluye, a su vez, otro relato en la segunda parte-, como *supernarración*; refiriéndome a la segunda -la del cerco de Gerona- como la *narración*. Entremos ya sin más dilación en el estudio de los personajes.

El primer personaje que vemos en este episodio es Gabriel Araceli. Gabriel constituye el hilo del relato en la primera serie de los *Episodios nacionales*. Pero no sólo eso, sino que además Galdós confiere a Gabriel la función de narrador de la obra. Este narrador nos *contaría* los principios de la historia moderna de España desde finales del siglo XVIII y a lo largo de casi todo el siglo XIX. En el conjunto de estos episodios *veríamos* tanto el recuento de la historia colectiva de la nación española, como los acontecimientos de la vida privada de Araceli. Aquí quisiera hacer una salvedad sobre el proceso de producción de los *Episodios nacionales*. Parece que la idea original era que Gabriel fuera el narrador de toda la primera serie, que Galdós se propuso como objetivo original. No obstante, dado el ritmo de trabajo impuesto por la necesidad de publicación periódica, el autor olvidó a Gabriel en *La Batalla de los Arapiles* -último episodio de esta primera serie-, pasando a ser *Salvador Monsalud* el narrador. Además Galdós fue ampliando el proyecto hasta acabar publicando las cinco series, que hoy conocemos como la obra completa de sus episodios. Más adelante analizaremos con más detalle el punto de vista -o mejor los varios puntos de vista- de este narrador como narrante y narrado. (286)

Gabriel Araceli nos introduce en la narración del sitio de Gerona, desde la supernarración en la que él se mueve. Esto lo lleva a cabo por medio de la mención específica de Andresillo Marijuan -individuo no muy ducho en las letras- como testigo presencial de los

acontecimientos, que le ha referido su historia, y que Araceli -por cuestiones meramente estéticas- ha preferido pasar al papel él mismo, ayudado por el manuscrito de Nomdedéu: "Sólo me permito advertir que he modificado un tanto la relación de Andresillo Marijuan respeteando, por supuesto, todo lo esencial, pues su rudo lenguaje me causaba cierto estorbo al tratar de asociar su historia a las mías" (567). Por tanto, Gabriel actúa como narrador directo y secundario en éste relato, mientras que Marijuan sería el verdadero narrador, aunque indirecto de la misma, al hablar por boca -o por *pluma*- de Araceli. Como protagonista de la acción del *gran* relato acompañan a Gabriel, además, el *Tío Tinaja* y otros *circunstantes* anónimos, que no se mencionan individualmente.¹

Andrés Marijuan es además de narrador original por boca o palabras de Gabriel, el protagonista principal de la *intrahistoria* (del episodio Gerona en su sentido estricto. Éste nos cuenta su propia versión del asedio, junto a detalles de sus propias vivencias en la ciudad. Su relato es, a veces muy subjetivo, lo que -aunque paradójico- contribuye al realismo, ya que nos sitúa en una perspectiva más humana el recuento de la historia. El protagonista, en cierto modo un *pícaro* que vive al día buscando el sustento sin mostrar una preocupación consciente por las convenciones sociales, sufre un proceso de aprendizaje vital proporcionado por la experiencia de la guerra, y sus desgracias. Podríamos decir que parte de su propio egoísmo inconsciente para ir ganando conciencia moral, así como patriotismo que le infunde el contexto situacional bélico. De cualquier forma, podemos atribuir a este personaje una cualidad marcadamente individual, si bien muestra, en algunas ocasiones, cierto carácter colectivo. En definitiva, sin embargo, su condición de narrador le confiere un cierto margen de individualismo, e incluso subjetivismo lícitos en el relato realista.

El Dr. Pablo Nomdedéu es -si se quiere- el antagonista *concreto* de Andresillo en la historia. Cuando el largo asedio se ha hecho ya muy oprimiente y éste pierde los estribos, se nos da a entender que incluso un doctor puede convertirse en una bestia ante la alternativa de comer -y auxiliar a su hija Josefina- o morir víctima de los horrores de la guerra. En él pugnan,

en cierto modo, altruísmo moral en su profesión, y egoísmo de su persona como ser humano. En otras palabras, se da una mezcla de patriotismo y egocentrismo, es decir, nos arrastra del terreno particular o concreto al de la guerra como evento colectivo.

Se nos dice que Josefina -hija de Nomdedéu- se trastornó con los primeros desastres de la guerra, al sufrir el terrible *shock* de la muerte de su futuro marido, víctima de una bomba. Ahora su padre la tiene encerrada a cal y canto, ya que piensa que es la mejor solución para su "mal," aunque se equivoque como veremos al final de la historia. Parece, hasta cierto punto, bastante inverosímil que Josefina no tenga noción de la guerra a pesar del ruido de las explosiones y la desolación en que está quedando la ciudad. De cualquier forma Nomdedéu matará si es preciso, con tal de hacer creer a su hija que nada está ocurriendo. En este sentido Josefina podría considerarse como una mera creación ficticia al uso de Galdós como contrapunto del doctor Nomdedéu, sin más función que ahondar en la horrenda impronta de la guerra no sólomente por los peligros inminentes que acarrea, sino también por las irremediables consecuencias psicológicas que produce en el individuo y en los que le rodean.

Siseta, Badoret, Manalet y Gasparó, los hijos del difunto señor Cristoful Mongat, son las víctimas inocentes que sufren las injusticias de la guerra en sus carnes. Por un lado el hambre, la fatiga, la incertidumbre de encontrar algo que echarse a la boca el día siguiente son provocados por la resistencia tenaz contra los franceses. Por otro, este combate desigual se agrava con el egoísmo originado en la lucha por la supervivencia que su vecino el Dr. Nomdedéu ejerce -unilateralmente- contra ellos y contra Andrés. Al final, aunque inocentes, tendrán que pagar la terquedad con los franceses, con la muerte del pequeño Gasparó y de la gata blanca Pichota. Al fin quedan muy mermados, aunque sobreviven. Siseta actúa como madre de sus hermanos, y como enamorada de Andresillo. Si consideramos a Andresillo como el héroe de la historia, el papel de heroína le correspondería a Siseta. No obstante, ésta rompe con los esquemas tradicionales a que estamos acostumbrados cuando se habla de la Guerra de la Independencia, p.e. Agustina de Aragón, ya

que muestra algunas características típicamente románticas como pasividad y resignación². Ella es siempre la mujer dócil y sufrida que acata órdenes tanto de Andresillo como de su vecino Nomdedéu por su bondad con la "enferma" Josefina. Impotente ante los acontecimientos que le sobrepasan, no ofrece resistencia activa en su desgracia, siendo negada en su femineidad -como mujer en su papel tradicional- y sin intervenir nunca directamente en la vida colectiva: la contienda contra los franceses. Obviamente Siseta no es de las que cambiará el estatus de la mujer o las estructuras sociales tradicionales. Por el contrario, cuando la señora Sumta -criada del doctor- siguiendo el ejemplo de doña Lucía Fitz-Gerald, coronela del regimiento de Santa Bárbara, se aventura en el combate, es catalogada nada menos que de *marimacho*³, mientras el impulso de Josefina se considera producido por la fiebre que la ha trastornado.⁴

Don Mariano Alvarez de Castro es el general que resiste el sitio de los franceses. Por toda respuesta siempre dice con rostro impertérrito, ". . .se hará lo que convenga. . . (600). Hasta el final del episodio no vislumbramos en él un rostro humano sino más bien sobrehumano por lo que refleja de resistente y decidido. Cuando es llevado a Francia después de la "desastrosa" o "deshonrosa" capitulación de Gerona en manos ya de otro militar, el teniente de Rey don Juan Bolívar, que peca de humano -acabando con el heroísmo a ultranza al ver a la población mermada y famélica como resultado del sitio-, vemos por primera vez al hombre que hay debajo de esta esfinge que es el gran general, gobernador de Gerona cuando se produce el sitio. Don Mariano se sitúa ya al otro lado de la vida individual y formando parte de la vida colectiva de Gerona, como cabeza y representación indiscutible del patriotismo de la ciudad sitiada.

Así pues, el *sujeto colectivo* Gerona comienza en Don Mariano Alvarez de Castro y acaba en Nomdedéu que también hace esfuerzos en favor de la colectividad, aunque a veces no tenga en cuenta al prójimo y pierda toda la humanidad mostrada durante el ejercicio de su papel de doctor. Como es lógico, de acuerdo con el manifiesto darwinista del *Origen de las especies*, retomado como concepto base del naturalismo literario, las

especies mejor dotadas -las más fuertes física o psíquicamente- se imponen siempre a las demás⁵ Y esto es exactamente lo que ocurre en la guerra: no sólomente se impone el ejército más diestro -con más arte guerrero-, sino que, en circunstancias extremas, sobrevive la parte de la población más preparada física- o psicológicamente; incluso algunos -los más adaptables y astutos- se haeen lustrar sus zapatos con la sangre de sus compatriotas, abandonados de todo escrúpulo moral y religioso.⁶

El estamento militar juega un papel de primer orden en este episodio. Rodulfo Marshall y el capitán don Francisco Satué -además de los mencionados antes, general Alvarez y teniente Bolívar- son, entre otros, combatientes directos que acompañan a Andresillo y Nomdedéu de lado español, mientras el mariscal Augereau, Verdier, Duhesme, Saint-Cyr y el Alcaide de la prisión francesa, se les enfrentan desde el contrario.

Se cuenta que el canónigo de la catedral -don Juan Ferragut-, dueño de una rica colección de antigüedades -consistente en vasos, lámparas, arneses y libros raros-, hizo *mutis por el foro* cuando empezaron a ponerse mal las cosas en Gerona. Así mismo, aparecen otros miembros del Clero -monjitas y el Padre Rull- como combatientes más o menos activos en la lucha. Aunque de alguna forma se critique al clero, existe una distinción básica entre Ferragut y Rull: el primero, miembro de un alto estamento de la Iglesia aparece como un excéntrico preocupado mayormente por su propio bienestar; en el segundo, por el contrario, se une la fé católica con un albo grado de patriotismo y dureza, que nos hacen pensar en el clerigo por vocación que ejerce activamente en los destinos de su pueblo. Por ello, más que una actitud cerrada, marcadamente anticlerical, creo que existe, por parte de Galdós, una voluntad de objetividad que se expresa en esta distinción a nivel particular, y por ende más realista, de dos tipos de actitudes religiosas, que *ponen* al lector en posición de juez absoluto.⁷

El Rey Fernando VII aparece al igual que Napoleón I Bonaparte como causa primera de los desastres de la guerra, aunque poniendo especial mención en los efectos negativos del segundo en toda Europa, que trataba de acaparar para sí, según el texto. Esta última afirmación es claramente constatable si recordamos el pasaje -o los

pasajes- de las ratas donde *Napoleón* es la rata más grande y desagradable, mientras se organizan los ejércitos de España, Inglaterra, Francia, etc., en derredor suyo. Es curioso observar que es el niño *Badoret* el que habla así de las ratas, y también que le da el nombre de *Napoleón* a la rata más grande, que se les escapa de entre las manos a *Andresillo* y *Nomdedéu* por no querer compartirla o comérsela entre los dos.

El episodio de las ratas puede considerarse como una microestructura paralela a todo el episodio *Gerona*, en el que *Galdós* se reafirma en su carácter moralizador y educativo, al trasladar su mensaje a niveles simbólicos, reforzando la lección moral del episodio para los lectores menos receptivos. Observemos la primera reacción de *Andrés* ante las ratas: "¿Qué puede hacer uno solo de aquellos miserables animaluchos contra el hombre? Nada; pero ¿qué puede el hombre contra millares de ellos, cuando la necesidad les obliga a sociarse para combatir al rey de la creación?" (607). En esta ocasión, el simbolismo se refiere al hombre llano que nada puede en solitario contra el Rey (de la creación), pero que sí se alía para combatir la opresión. Después de hacer un recuento de las grandes habilidades de este *animal* como "... gran navegante . . . arquitecto habilísimo . . . insigne mecánico, y . . . geógrafo tan consumado . . ." (608), *Andrés* habla de sus cualidades bélicas:

... es un gran guerrero, porque además de que posee mil habilidades para defenderse de sus enemigos naturales, cuando se encuentra acosado por el hambre en días muy calamitosos, reúne y organiza poderosos ejércitos, ataca al hombre, y al fin, si no halla medio de salir del paso, estos ejércitos se arman unos contra otros, embistiéndose con tanto coraje como táctica, hasta que al fin el vencedor vive a costa del vencido. (608)

Como vemos, todo concuerda con el hombre, ciudadano de una nación, -p.e. el francés, que ataca a otras naciones cuando se siente acosado por el hambre. La gran rata, por consiguiente, es identificada con *Napoleón Bonaparte* por *Badoret*; la inocencia del niño ofrece más credibilidad en el juicio. Aún más, *Andrés* pronuncia

una frase tan equívoca como ésta: "Tú crees que Napoleón es una rata. Aviado estás, No es sino el demonio, el demonio mismo" (612). Finalmente, cuando vuelven para capturar a Napoleón, se encuentran con la visión de las ratas -desesperadas- luchando entre sí, para comerse unas a otras:

Se arrojaban unos sobre otros, enredándose en horroroso vórtice, y se clavaban sin piedad las terribles armas de sus agudos dientes. Esta lucha no era en modo alguno una revuelta explosión de odios y hambres individuales, sino que tenía conjuntos poderosos, y las masas parduscas indicaban empujes colectivos dirigidos por el instinto militar que algunas especies zoológicas poseen en alto grado. (613)

Esta cita denuncia la actitud de Nomdedéu y otros que, en su desesperación, han perdido el componente humano para convertirse en alimañas egocéntricas que no dudan en matar y destruir para sobrevivir, impulsados por la situación que la guerra ha provocado. En otras palabras, Galdós denuncia al poder como instrumento de destrucción de la sociedad, especialmente en tiempos de guerra.

Como mencioné más arriba, el episodio *Gerona* consta de tres partes: (a) la supernarración que comienza antes y termina después del episodio en sí; (b) la narración del asedio de Gerona; (c) el relato que incluye la segunda parte de la supernarración, formando parte de ellas, aun tratándose de una digresión. En la supernarración aparecen otros personajes, además de los protagonistas: la condesa doña María, el señor don Felipe en la primera parte -antes de la narración *in situ*- y Figueroa (el amigo portugués), Soraida (criada o "Sra. duquesa de los Umbrosos Montes"), la condesa Amaranta, su hija doña Inés y la marquesa doña Flora de Cisniega, en el relato que sigue al del cerco de Gerona.

El narrador de la supernarración es Gabriel Araceli. Éste se desdobra en dos: narrante y narrado. El narrante es el octogenario que observa los acontecimientos desde su punto de vista futuro⁸ y omnisciente, por lo que realiza juicios de valor -c.f. sobre

las actitudes y juicios de Gabriel y los demás personajes, y sobre acontecimientos-, muestra anticipación con respecto a éstos y los observa con más objetividad: "Cansaría a mis amados lectores si les contara detalladamente mi vida durante aquel funesto año nueve, que, comenzando con las proezas de Zaragoza, terminaba con el desastre de Ocaña y la dispersión del ejército español" (564). En cambio el personaje de Gabriel narrado, que habla como protagonista desde dentro de la historia, produce el suspense en la narración, ya que es mucho más subjetivo en sus juicios y no tiene capacidad de anticipación: "Cuando dimos los primeros aldabonazos en la puerta, contestonos el lejano ladrido de un perro, sin que rumor alguno indicase la presencia de criatura humana en el palacio, lo cual nos hizo comprender que estaba abandonado" (565). El narrante es el hombre maduro que ha evolucionado y que también ha perdido parte de la pasión del joven Gabriel; así mismo el anciano habla desde el futuro, por lo que posee un punto de vista histórico de cada historia y no se sorprende ante nada. Como autor, Galdós pretende identificarse tanto con narrante, como con narrado, imprimiendo objetividad y subjetividad a la narración, de modo que no constituya un frío recuento de acontecimientos históricos y, al mismo tiempo, posea un cierto distanciamiento realista.

En la narración del asedio de Gerona, se produce otro desdoblamiento del narrador, ya que, esta vez, Andresillo habla por boca del narrador, Araceli. Aquí observamos, además de todo lo dicho para la supernarración, un tercer punto de vista, el de Andrés, que es supervisado por Gabriel como narrador presente (narrado en la supernarración) y, por consiguiente, también como narrador futuro (narrante en la supernarración).

Por último, deberemos hablar de la existencia o no existencia del autor abstracto en el texto, y de su función como transmisor de un mensaje diferente al de la historia misma (9-43). El autor abstracto hace su aparición ya en el primer capítulo de este episodio, en una forma que recuerda al *Quijote* de Cervantes: ". . . no sorprender a mis lectores, si, como creo, son españoles, y era que allí todos querían mandar . . . en torno a ella políticos de pacotilla de la primera hornada que en España tuvimos, generales pigmeos que no supieron ganar batalla alguna"

(G 563).

Llegando al final del capítulo XVII, el autor abstracto deja entrever por boca del anciano narrador su vena patriótica, y emite el siguiente juicio respecto al imperio napoleónico:

Digo esto, porque, a mi juicio, Napoleón I y su imperio efímero, salvo el inmenso genio militar, se diferencian de los bandoleros y asesinos que han pululado por el mundo tan sólo en la magnitud. Invadir las naciones, saquearlas, apropiárselas, quebrantar los tratados, engañar al mundo entero, a reyes y a pueblos, no tener más ley que el capricho y sostenerse en constante rebelión contra la humanidad entera, es elevar al máximo de desarrollo el mismo sistema de nuestros famosos caballistas. (643)

La técnica empleada por Galdo's se basa en el distanciamiento del autor -y el narrador- del texto, imprimiendo al relato un gran realismo, y una aparente objetividad, lo que deja al lector indefenso ante el propósito educativo y moralizante de los episodios.⁹ Pero el afán ilustrativo, para ser eficaz debe acompañarse de una narración vital y amena, aportada por el recuento de vivencias individuales, que equilibra el relato, acercándolo al lector profano en materia histórica y produciendo un punto de vista sobre la historia del todo idiosincrático y original. Evidentemente Galdós piensa en la cuestión estética de la obra, en sus eventuales lectores, y quizá también en la cuestión económica en relación a la publicación.

Pero Galdós no intenta modificar los acontecimientos históricos -al menos en la primera serie-, sino dar su peculiar punto de vista sobre la historia, denunciando, así mismo, al estudioso de ésta como parcial ideólogo, bajo el barniz de su supuesta objetividad: "... el historiador se emboha engañado por la grandeza óptica de lo que en realidad es pequeño, y aplaude y admira un delito tan sólo porque es perpetrado en la extensión de todo un hemisferio" (643). En este sentido, intenta curarse en salud frente a historiadores o estudiosos que podrían criticar su obra como poco fiel a los hechos reales de la

historia. Quizás Galdós compartía ya entonces la opinión de los que ven la historia como una ficción, básicamente idéntica la ficción novelesca o literaria, y quiso ir más allá de la historia tradicional como mero recuento de reyes, tratados o hechos a niveles muy generales, lejos del interés de los profanos en la materia. Y es a través de sus personajes principales, así como los narradores - matizados por el ineludible autor abstracto- que Galdós consigue su propósito: partir de lo particular para, al fin, llevar al lector a lo colectivo de la Guerra de la Independencia -sus acontecimientos, motivos y consecuencias- y así hacerle extraer unas conclusiones tendentes a afianzar el patriotismo y el amor a la España turbulenta y de destino incierto de 1873.

West Virginia University

NOTAS

¹Galdós emplea la misma palabra en la página 565 de la edición que se nombra en la bibliografía.

²Es claro que las figuras románticas femeninas aparecen en relatos muy diferentes a los *Episodios nacionales*; no obstante, podemos observar cierta influencia romántica en algunos personajes de Galdós.

³Op. cit. p. 583. (3n⁴)

⁴Ibidem, p. 623.

⁵Galdós hace mención implícita de estas ideas en en palabras de Nomdedéu, dentro del episodio *Gerona*. (Hinterhäuser 622)

⁶Por supuesto, me refiero a la moral católica y a sus preceptos más fundamentales.

⁷En el realismo bien entendido, nunca se deja, en realidad, al lector como supremo árbitro de la acción, pero dentro de esta actitud moralizadora podemos ver una graduación que va de mayor a menor rigidez en la omnipotencia del autor.

⁸*Una distancia temporal implica una distancia intelectual y moral.* Vid. Wayne Booth, "Distance et point de vue," *Poétique* 4 (1970): 511-524.

⁹Benveniste precisa que el *yo* sólo es comprensible teniendo en cuenta la distancia del discurso. En: Emile

Benveniste, *Problemas de lingüística general* (México: Siglo XXI, 1970): 218.

OBRAS CITADAS

Alas, Leopoldo. *Sermón Perdido*. Madrid Fernando Fe, 1985.

Barthes, Roland. "Introducción al análisis estructural de los relatos" *Análisis estructural del relato* As.: Tiempo contemporáneo, 1970.

Bly, Peter A. "For Self or Country? Conflicting Lessons in the First Series of *Episodios nacionales*?" *Romance Quarterly* 31 (1984): 117-124.

Dendle, Brian J. "Gabriel Araceli and the First Series of *Episodios nacionales*." *Crítica hispánica* 7 (1985): 1-8.

Genette, Gerard. *Figures III* Paris: du Seuil, 1972.

Guillón, Ricardo. *Técnicas de Galdós*. Madrid: Taurus, 1970.

Hinteräuser, Hans. *Gerona. Los episodios nacionales de Benito Pérez Galdós*. Trans. José Escobar. Madrid: Gredos, 1963.

O'Connor, D. J. "Galdós First Two Series of *Episodios nacionales* as a Model for the Realist Novel." *Revista de estudios hispánicos* 19 (1985): 97-115.

Paradissis, Arístides. "Una influencia balzaciana en los *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós." *Thesaurus* 33 (1978): 446-61.

Ribbans, Geoffrey. "La historia como debiera ser': Galdós' Speculations on Nineteenth Century Spanish History." *Bulletin of Hispanic Studies* 59 (1982): 267-274.

Río, Angel del. *Estudios galdosianos*. New York: Las Américas Publishing Co., 1969.

Soto, Roman. "La formación del héroe." *Acta literaria* 6 (1981): 57-78.

Urey, Diane F. "Linguistic Mediation in the *Episodios nacionales* of Galdós." *Philological Quarterly* 62 (1983): 263-271.

EL PERSONAJE DEL "ARBITRISTA" SEGUN CERVANTES Y QUEVEDO

Roger Llopis-Fuentes

Entre la versión del arbitrista que nos legan los documentos históricos y la que consignan aquellas obras literarias donde asoma por primera vez la imagen del arbitrista, se dan las habituales diferencias de grado que separan la identidad unidimensional y sin retoques (la del texto cuyo empeño es trasladar verismos), de la identidad pasada por el tamiz de la imaginación.

Más adelante habrá ocasión de señalar qué connotaciones históricas tuvo el arbitrista, y qué papel jugó el arbitrista, en los momentos de su apogeo. Insertado en el contexto literario, donde a la imaginación le es dable tomarse licencias, el arbitrista, cuyo quehacer él mismo se encarga de documentar con informes de su puño y letra llegados hasta nosotros, tórnase persona investida de psicología y pasiones propias, deja de ser un ser unidimensional.

La primera representación literaria del arbitrista se remonta a una de las novelas ejemplares de Cervantes, *Coloquio de los perros*, publicada en 1613. De esta obra dimana la personificación literaria o tipificación prevaleciente del arbitrista; es aquí donde se le llama "arbitrista" por primera vez al personaje, según disquisiciones y pruebas traídas a colación por Jean Vilar (32-4). Aparte de este arbitrista de 1613, y de las alusiones denigrativas dirigidas a los arbitristas de carne y hueso por parte del barbero que charla con don Quijote en el capítulo primero de la segunda parte del *Quijote*, publicada en 1615, están los otros arbitristas que han sido creados por novelistas españoles mucho menos célebres que Cervantes, todos los cuales semejan en mayor o menor grado al personaje primigenio, esto es, al arbitrista de *Coloquio de los perros*.

En 1620 aparecen dos novelas donde nuevamente hace acto de presencia el arbitrista: *El sagaz Estacio, marido examinado*, de Salas Barbadillo, y *Guía de avisos y forasteros*, de Liñán y Verdugo. A lo largo de la década de 1620, además de estas versiones del personaje, ha de

contarse señaladamente la que Francisco de Quevedo da de él en *La vida del buscón*, novela publicada en 1626, cuya caracterización del arbitrista está trazada con brevedad pareja de la que hizo uso Cervantes en *Coloquio de los perros*, brevedad que bastó para redondear su figura y establecer los rasgos caricaturescos que la harán notoria andando el tiempo.

Cervantes echa los cimientos de una tipificación literaria que en obras subsiguientes, publicadas en lo que resta del siglo XVII, hará fortuna. En *Coloquio de los perros* Cervantes asocia al personaje inédito del arbitrista a personajes que son tradicionales: el poeta, el alquimista, el matemático. En el diálogo de los perros hablantes, Cipión y Berganza, Cervantes pone en boca del primero el siguiente parlamento: "Digo que en las cuatro camas que están al cabo desta enfermería, en la una estaba un alquimista, en la otra un poeta, en la otra un matemático, y en la otra uno de los que llaman arbitristas." (*Novelas ejemplares II* 329). Cada personaje dibuja su propio retrato, o su "autorretrato."

El contraste entre la altura quimérica de sus preocupaciones y la miseria que asendereará su existencia ha hecho del autorretrato o representación caricaturesca del arbitrista un lugar común a partir de Cervantes. Excepto en los atrabiliarios emplazamientos debidos específicamente al Quevedo de *La hora de todos*, este autorretrato permanecerá fiel al que trazó Cervantes en *Coloquio de los perros*, tantas veces cuantas más adelante fuera evocado a lo largo del siglo XVII. He aquí en que términos traza su propio retrato el arbitrista según su inauguración como personaje literario. A cargo de Cervantes.

Yo, señores, soy arbitrista, y he dado a Su Majestad en diferentes tiempos muchos y diferentes arbitrios, todos en provecho suyo, y sin daño del reino; y ahora tengo hecho un memorial, donde le suplico me señale persona con quien comunique un nuevo arbitrio que tengo, tal, que ha de ser la total restauración de sus empeños; pero por lo que me ha sucedido con otros memoriales, entiendo que éste también me ha parar en el carnero. Mas porque Vuestras Mercedes no me tengan por

mentecato, aunque mi arbitrio quede desde este punto público, le quiero decir, que es éste . . . (*Novelas ejemplares II 334*)

Presta voz a este parlamento un personaje a todas luces desorbitado, morador de un mundo ilusorio donde de un plumazo, como por obra de ensalmo, echan a andar con éxito rotundo correctivos a males largamente padecidos. Lo que dice este personaje obliga al lector a preguntarse si la conciliación de los intereses del rey con los que han de fomentar la prosperidad del reino, según ya de palabra o por escrito promete al trono el arbitrista, no es sino una quimera que haya que clasificar al lado de la transmutación de los metales y de la cuadratura del círculo. Una quimera por suponer salvar escollos de tal magnitud ante los cuales quédanse cortas y sin respiro las fuerzas humanas.

Pero el arbitrista de Cervantes es a la vez soñador e *interesado*. La sátira de que es objeto es más concreta y más actual que la que se refiere al alquimista o al matemático; barruntamos que no está lejos del ánimo de este arbitrista cervantino sugerirle al Rey alguna nueva exacción fiscal, la cual redundará en provecho propio, no obstante creerse el rey sumamente usufructuario de ella al disponer su puesta en vigor. Expresa el arbitrista su profesión de fe, incluso muriéndose de hambre como todo indica que así se encuentra en el hospital, de donde tal vez no salga con vida, en los siguientes giros tan pronto toma la palabra: ". . . y reniego yo de oficios y ejercicios que ni entretienen ni dan de comer a sus dueños . . ." (*Novelas ejemplares II 333-4*).

Más aún, es aficionado a perorar, como habrán de serlo todos los demás arbitristas que encontramos en obras posteriores, a todos los cuales, sin excepción, abraza el mismo deseo de exponer sus proyectos o elucubraciones. Siempre guiados por el orgullo o el interés, el afán por el *secreto* actúa en ellos como pasión dominante. De ahí que se den aires profesionales de ser guardadores de algún secreto clave de Estado, por supuesto tocante las más de las veces a dineros que al Estado compete recaudar. Pero las palabras que Cervantes pone en boca del arbitrista de *Coloquio de los perros* indican que no es hombre que crea a pies juntillas en su propia ilusión, pues duda de que se le escuche o

tome en serio. Sospecha que es un fracasado, incluso que sus interlocutores le considerarán a primera vista un pobre diablo o *mentecato*, pues *mentecato* es el término que él mismo emplea en *Coloquio de los perros* para verse a sí mismo a la luz de la opinión que cree merecerle a la mayoría de sus congéneres.

Las panaceas que ofrece el arbitrista de Cervantes para garantizar al rey una feliz hacienda son similares a las que ofrece el arbitrista de Quevedo en *La vida del buscón* para lograr el triunfo de las armas españolas en los Países Bajos. La cita que sigue a propósito de realzar el paralelismo en que inciden los descarriados o lunáticos planteamientos propios de los arbitristas de Cervantes y Quevedo, está tomada de *Coloquio de los perros*:

Hase de pedir en Cortes que todos los vasallos de Su Majestad, desde edad de catorce años a sesenta años, sean obligados a ayunar una vez en el mes a pan y agua, y esto ha de ser el día que se escogiere y señalare, y que todo el gasto que en otros condumios de fruta, carne y pescado, vino, huevos y legumbres que han de gastar aquel día, se reduzga a dinero, y se dé a Su Majestad, sin defraudalle un ardite, so cargo de juramento; y con esto en veinte años queda libre de socialiñas y desempeñado.
(*Novelas ejemplares II 334-5*)

Vemos que la panacea recomendada consiste en que el rey, en procura de engrosar sus arcas, disponga que sus vasallos no han de probar alimento alguno durante un día al mes para que el desembolso que hubieran supuesto estos alimentos sea moneda constante y sonante en los talegos de sus recaudadores.

Coloquio de los perros deja oír la voz del arbitrista en trance, incluso, de sanear el medio social con la eliminación de lacras. Pues unos renglones más adelante del último pasaje citado, Berganza recuerda que su "mayor," o el limosnero que fuera uno de sus amos de antaño, le llevó a casa del corregidor de aquella ciudad de Valladolid, donde toma lugar el "coloquio," a pedir limosna, y que él, Berganza, le participó al corregidor "ciertos advertimientos que había oído decir a un viejo enfermo deste hospital, acerca de cómo se podía

remediar la perdición tan notoria de las mozas vagamundas, que, por no servir, dan en mala, y tan malas, que pueblan los veranos todos los hospitales de los perdidos que las siguen: plaga intolerable y que pedía presto y eficaz remedio." (*Novelas ejemplares* II 336-7).

El vocabulario del arbitrista ha quedado acuñado ya, pues en el texto de Cervantes, entre otros términos y frases, leemos: "advertimiento," "remediar," "plaga intolerable," "presto y eficaz remedio," etc. Berganza, uno de los perros del *Coloquio* al que por breve espacio de tiempo se le ha otorgado la facultad del habla junto con el don de la palabra, se ha vuelto arbitrista él mismo, mas no a semejanza de los que Quevedo nos presenta en *La hora de todos*, pues al arbitrista de Cervantes lo mueve la buena intención. Al de *La vida del buscón*, a quien Pablillos llama "loco repúblico o de gobierno," sin que sepa el lector a ciencia cierta qué intereses fuera de los propios representa este "repúblico," si no le mueve del todo la buena intención tampoco constituye una clara muestra de malas intenciones.

La vida del buscón presenta al "loco repúblico" dentro de la trayectoria que le es propia a la gente que puebla el mundo picaresco, dígame, como un pícaro más encontrado al azar. Aunque bien es cierto que Quevedo no indica en ningún momento que su personaje arbitrista hiciera de sus proyectos un *modus vivendi* ni que fuera un estafador consciente. Si vamos a ver, tampoco Cervantes precisa cuál es la identidad social del arbitrista de *Coloquio*, o si se prefiere, qué específico género de intereses sociales anda en procura de promover con las fantaseadoras gestiones que se trae entre manos. Todo esto hace pensar que al devenir objeto de la sátira literaria el arbitrista de carne y hueso adquiere una identidad que no se aviene, o que dista de ser un reflejo fehaciente, de la que arroja el documento histórico. De donde procede concluir que el arbitrista como "ente viviente" dió pie al vuelo de la imaginación, razón por la cual pasa a ser "ente de ficción."

Otro ejemplo del arbitristismo de Cervantes está contenido en el capítulo primero de la segunda parte del *Quijote*. En el diálogo con el barbero, "señor rapador" le llama don Quijote, ocurre el siguiente pasaje de una contestación dada por el barbero a don Quijote, a quien tácitamente supone tocado por la misma baja chifladura

que, según es su parecer, aqueja a los arbitristas: "... tiene mostrado la experiencia que todos los más arbitrios que se dan a su Majestad, o son imposibles, o disparatados, o en daño del rey o del reino" (*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* II 43).

Como no podía menos de suceder, al arbitrista de *Coloquio* o arbitrista cervantino siguen los de Quevedo, por ser éstos como aquél los más frecuentemente citados en las obras de crítica literaria y en las de historia. *La vida del buscón*, al igual que la novela de Liñán y Verdugo, *Guía y avisos de forasteros*, representan al arbitrista sin el consabido ropaje bajo el que aparece en *Coloquio* y en la novela de Salas Barbadillo, *El sagaz Estacio, marido examinado*, por más que ciertos atributos de ambos tipos de arbitristas se atienen al pie de la letra al que creó Cervantes, si hemos de guiarnos por los personajes con quienes se codean y por la peripecia que a cada uno de ellos acarrea su trayectoria social. El de Liñán y Verdugo es inventor; el de Quevedo "ingeniero." Uno y otro no proponen soluciones financieras a los males del Estado; si esto no los señala como arbitristas comunes y corrientes, se les tiene por tales en virtud de la pretensión de ver adoptadas sus innovaciones, de aportar soluciones a problemas que los harán acreedores de la gratitud pública.

Entre los variados pícaros con quienes se cruza el paso el protagonista de *La vida del buscón*, Pablillos, en sus andadas por esos mundos, se cuenta el citado "loco repúblico y de gobierno," con quien departe Pablillos sobre "si bajaba el Turco y de las fuerzas del Rey." El personaje "comenzó a decir," cuenta Pablillos, "de qué manera se podía conquistar la Tierra Santa, y cómo se ganaría Argel; en los cuales discursos echó de ver que era loco repúblico y de gobierno . . . Proseguimos en la conversación propia de pícaros, y vinimos a dar, de una cosa en otra, en Flandes" (Quevedo 98).

El "loco repúblico" es arbitrista diferente del de *Coloquio de los perros* por cuanto encarna una sátira que va enderezada contra una categoría de autores de proyectos que no será el blanco más habitual del resto de las obras anti-artibristas: en lugar de criticar el expediente financiero, el razonamiento económico, como lo hacen Cervantes y Salas Barbadillo respectivamente, ataca la ciencia al par que la persona del técnico.

Ridiculizará la técnica en sus atributos: los opúsculos, los "tratadillos" que tiene en el bolsillo, el plano que desenrolla con afectada solemnidad, la orden que da ("yo doy ordeu"), todo esto para secar con esponjas el mar que separa Ostende de sus sitiadores españoles. Tanto Quevedo como los demás autores españoles del siglo XVII que satirizaron a los arbitristas (el teatro fue género donde proliferó esta satirización) hicieron hincapié en que la locura que los aquejaba encontraba plena expresión en sus arbitrios. En su inmensa mayoría, las evocaciones literarias del arbitrista presentan personas que dan "avisos" financieros antes que autores de proyectos técnicos tales como los que hallamos en Quevedo y Liñán y Verdugo.

El arbitrista-técnico de *La vida del buscón* tiene su raíz y documentación históricas en la problemática militar de la guerra de Flandes, planteada desde las sangrientas campañas del duque de Alba en las últimas décadas del siglo XVI, para los españoles, en términos de incrementar el poderío de fuego de las piezas de artillería, para los holandeses, en términos de dirigir sus mayores esfuerzos a hacer inexpugnables sus fortificaciones. *La vida del buscón* asimismo deriva su documentación del prestigio que gozaban las obras hidráulicas que Felipe II había encargado a flamencos e italianos. Pablillos le ruega al "loco repúblico" que le comunicase el arbitrio con que "ha catorce años" que andaba tratando de hacer llegar a manos del rey: ". . . y, al punto, sacando de las faldriquetas un gran papel, me mostró pintado el fuerte del enemigo y el nuestro, y dijo: "Bien ve v. m. que la dificultad de todo está en este pedazo de mar; pues yo doy orden chuparle todo con esponjas, y quitarle de allí" (Quevedo 99).

Se pudiera pensar que la sátira de Quevedo iba dirigida contra los insensatos y malos técnicos en materia militar, pues el mar no se hubiera enterado de la acción de las esponjas; mas está claro que aquellos a quienes Quevedo ataca no son los estrategas aficionados sino los autores de inventos mecánicos o de ingeniería, que, en vista de cuanto trasciende, pretenden transformar la naturaleza. La referencia que hace el interlocutor de Pablillos a aquel "arbitrio" al "que agora lo pienso imprimir con otros trabajillos," a las grandiosas implicaciones de su proyecto y a Juanelo¹, no indican

otra cosa.

Pero *La vida del buscón* no se limita a denunciar la impostura del arbitrista desdoblado en inventor o viceversa, ya que el astrólogo no es un sabio verdadero ni un buen maestro de armas el profesor de esgrima autor de cálculos. Cae de su peso que el personaje de *La vida del buscón* exponente de la mayor dosis de descarrío es el arbitrista; disponerse a secar el mar a fuerza de succiones de esponjas o hacer remontar el curso de los ríos dice tanto de su estado mental como de su fervor por hacerse escuchar, no importa de quién, ya que ha fracasado en llegar hasta el rey. Si Quevedo se ensaña con su personaje no es porque vea en él una voz alzada contra el parecer de aquellos españoles contemporáneos suyos que abominaban de la invención técnica con fines lucrativos o sin ellos (Herrero Garcia, 96-7). Pues una y otra vez se hace evidente que Quevedo era más bien proclive, tanto por temperamento como por convicción, a desconfiar de las "novedades anti-naturales" de los inventores.

El personaje arbitrista de Quevedo no sabe reirse de "sus disparates," como sabe hacerlo el de Cervantes. El tratamiento indulgente que Cervantes dispensa a su arbitrista culmina con el arranque de simpatía que demuestra la bonhomía implícita en la hilaridad que éste provoca en sus interlocutores, y que acto continuo remata riéndose él mismo de "sus disparates": "Riyéronse todos del arbitrio y del arbitrante, y él también se riyó de sus disparates, y yo quedé admirado de haberlos oído, y de ver que, por la mayor parte, los de semejantes humores venían a morir en los hospitales." (*Novelas ejemplares* II 336). Tal actitud es antitética de la manera de sentir y discurrir del arbitrista de Quevedo, quien ni por un solo instante deja de tomarse en serio, ni deja que la risa que Pablillos le espeta en las barbas sea motivo para reirse él de sí mismo. Tales particularidades las narra Pablillos en el pasaje siguiente:

. . . Di yo con este desatino una gran risada, y él entonces, mirándome a la cara, me dijo: "---A nadie se lo he dicho que no haya hecho otro tanto, que a todos les da gran contento". "---Ese tengo, por cierto" ---le dije---, "de oír cosa tan nueva y tan bien fundada, pero advierta v. m. que ya que chupo el agua que

hubiere entonces, tornará luego la mar a echar más". ---"No hará la mar tal cosa, que lo tengo yo eso muy apurado" ---me respondió---, "y no hay que tratar; fuera de que yo tengo pensada una invención para hundir la mar por aquella parte doce estados." (Quevedo 99-100)

La referencia documental más amplia del fenómeno histórico del arbitrista débese a los escritos publicados entre 1855 y 1870 del historiador español Manuel Colmeiro. "De los arbitristas (1181)," titula Colmeiro su estudio sobre éstos agrupa bajo el acápite de economistas a todos los autores de arbitrios, no importa que la materia que trataran tuviera más que ver con la política, con la estrategia militar o la tecnología científica. Trás las acepciones que tuvo para los siglos XVIII y XIX, (unas veces se tenía al arbitrio por expediente financiero y otras por proyecto descabellado) el término "arbitrista" ha llegado a nuestros días realzado por las implicaciones peyorativas que le ha dado la literatura, pero sobre todo, enriquecido a la luz de su ubicación histórica: los arbitristas son autores de proyectos y analistas de la decadencia de España. (Vilar 172-74).

El arbitrista era producto de una sociedad que daba por sentado el deber en que estaba el vasallo de hacer llegar al rey por algún conducto lo que entendía fuera de beneficio para el reino o contribuyera al subsanamiento de males. De acuerdo con la documentación histórica el arbitrista por lo general procedía de las esferas académicas o era miembro del clero o del patriciado urbano o comunidad mercantil, funcionario del Estado o militar. Por las noticias que se tienen, el arbitrista no parece que estuviera por debajo de cierta estación social, no parece que fuera de origen demasiado humilde, si bien los que retratan Cervantes y Quevedo son poco aventajados en lo social.

El arbitrista despunta en la literatura española con la traza de pobretón venido a menos que le ha dado Cervantes en *Coloquio de los perros*. Si nos atenemos a cuanto implica esta traza dijérase que un arbitrista así constituye un caso insólito entre los arbitristas favorecidos en razón de cuna, y tal vez de educación, de que hay indicios en el testimonio histórico. Quevedo por su parte, nos presenta la imagen de un sujeto medio

apicarado a quien trastornan el seso delirios de grandeza punto menos que patológicos, cuya desabrida estampa no se condice con la que el testimonio histórico consigna comúnmente, esto es, con la estampa del hombre bien nacido o de algún modo favorecido por la fortuna. Todo lo cual quiere decir que el origen literario del arbitrista hizo descender en la escala social a la persona histórica o real del arbitrista, y que fue este origen literario antes que aquella persona real el que ha dado al personaje su medida memorable. Lo que disipa o funde en un todo dicha versión dual del arbitrista es la dolorosa conciencia o estado de desesperación de éste, de que los intereses nacionales a los que se debe van de un naufragio en otro, y de que a la postre todo se irá a pique, o como en carta fechada el 2 de junio de 1625, escribe don Diego Sarmiento de Acuña, el conde de Gondomar, al conde-duque de Olivares, "se va todo a fondo" (Elliott 41).

En resumen, el retrato del arbitrista que nos ha legado la sátira literaria es el de un hombre entrado en años, que todo indica extrae fuerzas del recuerdo de los tiempos en que conoció la bienaventuranza, si es que alguna vez la conoció. Forma parte de ese mundo de fracasados, de desplazados, donde encuentra su caldo de cultivo la picaresca; en la Corte, suponiendo que la haya conocido, hace las veces de personaje lacayuno o bufonesco, de quien se rien los poderosos no bien ellos lo han despedido o él se ha despedido de ellos; en la ciudad, frecuente posadas mediocres, cuando no ruines, en espera de dar con sus huesos en el hospital, que quién sabe será su último paradero. Llena su habitación y atiborra su vestimenta de papeles garabateados; suele darse aires histrónicos de solemnidad; extralimitarse en el uso de la palabra durante cuyo espacio de tiempo se le intuye guardando hosco silencio, como si mientras hablase rumiara en su fuero interno la sinrazón de su vida y empresa. Aguarda la fortuna, y como se demore en llegar, pide prestado con cargo a un futuro asediado de deudas; aborda con lastimera seriedad problemas inexistentes, insuperables por definición -pagar las deudas del rey, transformar la naturaleza-, y para subsanar males complejos, ofrece un remedio único. Si ha sido definitivamente rechazado por la sociedad, si se encuentra en el hospital o el manicomio, viene a dar en quiebra su ascendiente ya de por sí precario las más de

las veces, pero si aún le es posible embaucar a los ingenuos (campesinos pobres, mujeres solitarias) por haber ganado el apoyo de algún poderoso y tener su arbitrio asegurada la atención de algún cuerpo gobernante o del propio rey, muy bien que podrá entonces poner una pica en Flandes, o en el peor de los casos, convertirse en un peligro público, en uno de esos seres de maldición, símbolos de la desgracia para España, de los que nos habla Quevedo en *La hora de todos*.

University of Cincinnati

NOTAS

¹Juanelo Turriano, de Cremona, sirvió a los reyes de España desde 1529 hasta su muerte en 1575. La célebre maquina hidráulica de Toledo alcanzó a funcionar hasta 1639. Dícese que la calle de Toledo, llamada "Hombre de Palo," derivó su nombre del que fue dado a cierto artefacto mecánico con figura humana fabricado por Juanelo.

²Dice J. H. Elliott de la España del siglo XVII en obra citada: "una sociedad casi obsesivamente dedicada a la palabra escrita" (42).

OBRAS CITADAS

Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, II*. Madrid: Clásicos Castalia. 1978.

----- . *Novelas ejemplares, II*. Madrid: Ediciones de "La Lectura" (Clásicos Castellanos). 1917.

Colmeiro, Manuel. *Historia de la economía política*. Madrid: Academia de ciencias morales y políticas. 1965.

J. H. Elliott. "Self-perception and decline in early seventeenth-century Spain." *Past & Present*. 74 (1977). 41-61.

Herrero Garcia, Miguel. *Ideas de los españoles del siglo*

XVII. Madrid: Editorial Gredos, S.A. (Biblioteca Románica Hispánica). 1956.

Quevedo, Francisco de. *La vida del buscón*. Salamanca: Consejo superior de investigaciones científicas (Clásicos hispánicos). 1965.

Vilar, Jean. *Literatura y economía*. Madrid: Revista de occidente. 1973.

YANQUIS, FILIBUSTEROS Y PATRIOTAS: PRENSA Y TEATRO EN LA ESPAÑA DEL 98

Nancy J. Membrez

Se ha escrito mucho acerca de la llamada "prensa amarilla" estadounidense de la guerra del 98, y hasta se ha llegado a afirmar que aquella guerra la inventó William Randolph Hearst, el que popularizó "Remember the Maine," San Juan Hill y a Teddy Roosevelt. También se ha estudiado aquella guerra de independencia desde el punto de vista cubano y en particular se ha enfocado en la obra del patriota-mártir José Martí. Sin embargo, hubo otra campaña popular que apenas se ha evocado - la de los vencidos, la de la prensa "amarilla" española y su cómplice el teatro popular español, los portavoces en España de la última guerra colonial en las Américas.

Hacia finales del siglo XIX España ya contaba con una prensa satírica bien establecida y una red de teatritos populares que explotaban el género chico, o sea piezas en un acto con música o sin ella, de fondo liberal. Ya planteado el conflicto en el Caribe, la prensa "seria" como *El liberal* y *El imparcial* tomó cartas en el asunto también. Estos medios de comunicación de masas servían perfectamente de vehículo publicitario para promocionar la integridad de la patria. La campaña anti-yanqui arranca precisamente de finales de la década de los ochenta a consecuencia de las crecientes tensiones hispano-norteamericanas en la isla de Cuba.

Encabezado por Cánovas del Castillo y Sagasta, los políticos del corrupto "turno pacífico" instalados en el poder a partir del Pacto del Pardo de 1885, el gobierno español supo aprovecharse de los teatros baratos *por horas* para tranquilizar al público asegurándole su superioridad moral y cultural sobre los norteamericanos (y los cubanos) y para reclutar voluntarios. Por su parte, los periodistas y los dramaturgos festivos de la generación del *Madrid cómico*, nacidos entre 1840-1860 y buenos patriotas (a pesar de haberse manifestado muchos de ellos en contra de las quintas durante la I República),¹ cooperaban con el gobierno creando unos estereotipos de quienes pudieran identificarse o burlarse

las masas.

En el teatro festivo, la prensa satírica y hasta en la prensa "seria" de la época, se destacan las virtudes del patriota español frente a los vicios del agresor norteamericano. España se pinta ora la princesa víctima con la bandera real ceñida al cuerpo ora el soldado honrado y valiente con el fusil en la mano. He aquí unos ejemplos. En una caricatura (Fig. 1) se recrea una escena bíblica: el Tío Sam hace las veces de Poncio Pilatos que pronuncia el "Ecce homo" y entrega la figura de una España (y Cuba) martirizada a la multitud "marrana." El rótulo dice "¡Crucifige, crucifige!" Se publicó este dibujo dos días antes de declararse la guerra en abril de 1898.

En otras caricaturas se yuxtaponen la honra española por una parte y la riqueza y el poderío militar yanquis por otra. Una caricatura (Fig. 2) nos presenta "el único fuerte de los yanquis." Le dice el español al Tío Sam:

Imbécil mercachifle que fías tu victoria
en los montones de oro que supiste robar
podrán quizá vencerme,
mas no inachar la gloria
de [las batallas de] San Quintín, Lepanto,
Pavía y Trafalgar.

¡Lo curioso es que cuando se publicó este dibujo las fuerzas estadounidenses ya habían capturado las Filipinas y tomado Santiago de Cuba! En otras caricaturas España se encarna en Don Quijote, una imagen acertada e irónica que evoca el idealismo, el honor - y la locura (Fig. 3). Declara Don Quijote en esta caricatura - "Déjalos estar, amigo, que esta afrenta es pena de mi pecado; y justo castigo del cielo es que a un caballero andante vencido le coman adivas y le piquen avispas, y le hocen puercos."

En la prensa satírica los mambises o fillibusteros ("filiembusteros" decía Pérez y González) constituyen una amenaza pero al mismo tiempo son negros tontos, apenas civilizados, que andan descalzos o montan a cerdo con el sombrero de paja puesto, la ropa agujereada y los ojos desorbitados, v.g. incapaces de gobernarse por sí solos y susceptibles a la manipulación extranjera. Pongo por caso la serie de monos titulada "Los bombres

del siglo" (Fig. 4). Dice el primer rótulo "Nosotros somos los representantes de la civilización, de la belleza y del progreso de la humanidad." Para colmo "los asesinos de inocentes" comulgan una hostia sacrílega, un dulce, a mano del sacerdote blasfemo, el Tío Sam (Fig. 5): "Los Estados Unidos, con todos sus adelantos y gangas, nos protegen, obsequian, ayudan, miman y bendicen." Pues, la postura simiesca de estos rebeldes cubanos de pinta anarquista, salvaje y mentecata delata un racismo e imperialismo cultural típicos de la España de esta época.

Además, se le caracteriza al yanqui ya como el consabido Tío Sam adquisitivo de barbas chivas y sombrero de copa de rayas y estrellas, ya como un cerdo, a veces gastando el sombrero de copa del mismo Tío Sam o luciendo una faja de estrellas. En la caricatura rotulada "De aquellos polvos . . ." (Fig. 6) el Tío Sam fuma tranquilamente un puro habano y trae atado al león español. En otro dibujo (Fig. 7) se muestran los cochinos senadores (o senadores cochinos) que "hacen ejercicios ecuestres [sic] en el Senado yanqui." Pues la caricatura del Tío Sam es archifamiliar hasta en nuestros días, pero, ¿por qué un cerdo? Más allá de la explicación obvia, no cabe duda de que el nexo es la palabra "marrano," un insulto racial que significa un "converso que judaizaba ocultamente" (*Pequeño Larousse*), el cual evoca la larga preocupación histórica de los españoles por la limpieza de sangre. En la imaginación popular "marrano" vincula el hecho de que los judíos no coman carne de puerco con la riqueza usurera, prejuicio popular antisemita que se observa en la literatura española desde *El poema del Cid*. Por lo tanto, la yuxtaposición del matadero y la riqueza capitalista explotaba una imagen familiar a un público semiculto. Conste que las ciudades de "Porcolandia" (Opisso 402) más mentadas en la prensa y el teatro festivos son Chicago, la capital de la industria tocinera de aquellos tiempos (Tissandier), y Nueva York, el eje financiero de la nación.² Washington, en cambio, brilla por su ausencia, a pesar de alusiones al Senado norteamericano y al presidente MacKinley, llamado "Mac Caco" en *La ilustración ibérica* de Barcelona (Opisso 274).

Otra caricatura que explotaba la prensa festiva era la de la mujer norteamericana, un marimacho, marisabidilla y feminista que quitaba trabajo y ponía el delantal

(cuando no los cuernos) a sus compatriotas poco machos. Pérez y González se burlaba de la yanqui en unos versos satíricos publicados el 10 de agosto de 1895 en *El liberal*:

Feminismo yankee

En los Estados Unidos
ya las mujeres realizan,
sus deseos de ser libres
y con valor se emancipan

Mas lo chistoso del caso
es que a los hombres les quitan
oficios y profesiones,
a que muchas se dedican.

Y según curiosos datos
de una notable estadística,
que es oficial, según dice
el diario que la publica,

hay de veintún mil tipógrafas
(suprimo en todas las cifras
los *picos*, aunque hay algunos
que casi en millares *pican*)

y hay más de cien *ingenieras*
y ochocientas *periodistas*
y doscientas abogadas
y mil *clérigas* (iatiza!)

y *tenedoras* de libros,
(que llamarse deberían
cucharas de libros) iveinti-
siete mil! y entre *dentistas*,

médicas y *cirujanas*,
cinco mil (¡Dios nos asista!
porque si ellas nos asisten
pocos saldremos con vida).

Y así sucesivamente,
hay cantidad infinita
de *arquitectas*, *empleadas*,
carpinteras y *albañilas*.

Si los Estados Unidos
en ese rumbo caminan,
pronto habrán de convertirse
en una especie de *isla*

de *San Balandrán*, y extraño
que a la vez que se publican

esos datos referentes
 a las hembras, no se diga
 cuántos hombres hay ahora
 que allí de *doncellos* sirvan,
 y cuántos *amos de clériga*
 y cuántos *amos. . . de cría*.

Según José Picón y Cristóbal Oudrid, los autores de la zarzuela en un acto estrenada el 12-VI-1862 en el Teatro de la Zarzuela, *La isla de San Balandrán* fue una isla fantástica de amazonas. Es curioso notar que en esta pieza dos aventureros españoles llegan a conquistar la isla y subyugar a las habitantes, así como lo hicieron sus antepasados en Cuba. A partir del estreno de esta zarzuela, los escritores decimonónicos asocian cualquier referencia al feminismo con la isla. He aquí "una amazona de MacKinley" (Fig. 8) que fue portada de *Madrid cómico* cuando "Clarín" lo dirigía en 1898. Dice el rótulo escrito por el dramaturgo Ricardo de la Vega:

Las habrá rubias y morenas,
 de rostro audaz y lindos pies,
 y todas hembras generosas
 de las que dicen siempre, ¡yes!
 Todas ve[n]drán muy bien formadas.
 un fuego haciéndonos mortal.
 ¿Resistirán a nuestras piezas de artillería sin
 igual?

Mofarse de la yanqui era, en realidad, una manera de llamar maricón y cobarde al enemigo, resaltando en contraste, la superioridad del macho español que sabía mandar no sólo en sus colonias sino también en su casa.

En el teatro se animan los estereotipos y cobran vida. La revista escénica *Las provincias* de 1888, escrita por Salvador Lastra, Andrés Ruesga y Enrique Prieto, con música de Manuel Nieto, nos brinda la oportunidad de observar la lucha incipiente entre los Estados Unidos y España. En la escena que se apunta a seguir un patriótico sereno gallego defiende a la señorita Cuba de las atenciones de un neoyorquino enamorado. El gallego convierte la vocal 'o' en 'u' según su lengua materna pero ya introduce otros elementos del habla popular madrileña, la zeta de 'ustez,' por ejemplo. Al

yanqui, como a su primo inglés (otro tipo teatral de la época), se le caracteriza el lenguaje; habla español con una pronunciación fatal expresándose en infinitivos y concordancias vizcaínas. Nótese que al principio se escribía "yankee" como en inglés; la ortografía fonética "yanqui" se inició más tarde.

Yankee: (Cantando sin orquesta. Música de *La cola del diablo* [zarzuela en un acto por Luis de Olona, Cristóbal Oudrid y S. Allú].)

"Dime, Cuba hermosa, di,

"Si *gostarte* mi pasión

"*mi llevarte* a mi nación

"y *ofrecerte* el Potosí."

(Hablando.)

Hasta que salga al baleón

yo no *moverme* de aquí.

(Cantando)

"Dime, Cuba hermosa, di

"si *gostarte* mi pasión."

Sereno: (Saliendo)

Nun dé usted ya más *berridus*

y vaya al *puntu* a *ultra* parte

con la música, *nun cuarte*

el *sueño* de los *dormidus*.

Yankee: (Cantando)

"Dime, cuba hermosa, di!"

Sereno: Que se largue usted de aquí

o de un palo le reviento.

¿Hablo yo en inglés?

Yankee: (Hablando)

No tal.

Osté ser algo animal.

Sereno: Que *indiretas nun* consiento.

Cun el *cantu nun* prosiga,

y *nun* sea disoluto.

Mire que soy muy bruto

aunque esté mal que to diga.

¿De dónde es usted?

Yankee: Del otro

mundo.

Sereno: ¡Un muerto!

Yankee: No, señor.

Estar nacido en New York.

- Sereno: Pues no me ponga en un potro
y abandone este terreno.
- Yankee: *Osté ser . . .*
- Sereno: El vigilante
nocturno.
- Yankee: ¡Ah!
- Sereno: El *inorante*
solu me llama sereno.
- Yankee: *Mi gostar* Cuba un poquito.
- Sereno: Eso no es *incominiente*;
toda persona decente
gusta de echar un traguito.
- Yankee: Hoy de la Habana he llegado
y traigo mucho dinero.
- Sereno: Trae usted . . . (*Este extranjero
debe haber sido empleado.*)
- Yankee: Y si Cuba americana
me acepta, yo *hacerla* rica!
- Sereno: ¿*Peru uste* habla de la chica
que ha *venidu* esta mañana?
Ésa ya es otra canción
que *nun puedu* consentir
y se va *ustez* a venir
commigo a la prevención.
- Yankee: *Mi estar* todo un caballero.
- Sereno: Pues con *todu* viene *usté*
a la prevención.
- Yankee: ¿Por qué?
- Sereno: ¿Por qué? ¡Por *filibustero!* (Vanse.)

[Cuadro 2, Escena 7]

[*notas lingüísticas: cuarte = corte; indirectas = "La pérdida de [k] ocurre ante [t]" (Seco); inorante = "La consonante [g] se pierde" (Seco); incominiente = "se funden b y m" (Muñoz Cortés); ustez = "En posición final de palabra, el sonido que representa a [d] es siempre [Ø]" (Seco)*]

En esta época se aplicaba la curiosa palabra 'filibustero,' que en el siglo XVII significaba 'pirata,' para indicar al que se oponía a la dominación española de las Antillas (*Diccionario de la real academia*), haciendo eco de un pasado colonial.³ Además, se habrá notado que en la

escena citada arriba el sereno se refiere a los españoles que se enriquecían en Cuba siendo funcionarios del gobierno, una crítica vestida de chiste, y uno de los motivos de la rebelión de la colonia. Puntualiza José Gutiérrez Abascal (Kasabal) en una crónica que apareció en 1890:

La isla de Cuba ha sido siempre el botín de los vividores de la Península. Hubo un tiempo en que los desheredados de la fortuna, los segundones sin rentas, se hacían soldados y se marchaban del país a pelear a Flandes. Cuando nuestro poderío militar vino, como también otras grandezas, al suelo, se consagraron a la iglesia y se hacían frailes o abates.

En los tiempos modernos esos vividores se han hecho empleados en Cuba. El calavera de mala cabeza, el frecuentador de los malos círculos de Madrid, el que no ha podido concluir una carrera ni aprender un oficio, tiene en Cuba su salvación como tenga las influencias suficientes para obtener una credencial. La ceguera de los vistas de aduana de la hermosa isla es proverbial en España.

[...]

¡Cuántas fortunas improvisadas en pocos años! ¡Qué lujo más insolente el de los que vuelven con carruaje y con brillantes y se marcharon sin botas y sin camisa!

El mal ha ido en aumento y ahora parece que se halla en su último período. La mina se agota, y la codicia de los que la explotan se irrita al no encontrar con facilidad la codiciada pepita, y la máscara del pudor se arroja para dedicarse más libremente a la explotación. (82)

Con la guerra ya próxima, en 1896 se popularizaba en toda España un cuplé cantado por el personaje Gedeón (reincarnación de una figura histórica vestida de payaso)⁴ en la revista *Cuadros disolventes* por los generochiquistas Guillermo Perrín and Miguel Palacios con música de

Manuel Nieto. He aquí los versos más picantes:

Gedeón: Como a mí me gusta mucho,
pero mucho comer bien,
donde hay buenos alimentos
de memoria yo me sé.

La gallina de Galicia,
la mejor gallina es;
para espárragos y fresa
los jardines de Aranjuez.

Para magras y embutidos
Avilés y Badajoz;

pa corderos en la Mancha,
para vinos en Bordeaux,
para vacas en Suiza;

para cerdos, Nueva York. [subrayado mío]

Otro verso del cuplé era explícitamente antisemita, el cual ilustra el supuesto vínculo entre los judíos, el capital y los cochinos.

A los planes económicos
no se encuentra solución,
y hay quien dice si se votan
que se pierde la Nación.

Mas yo tengo mi criterio
que a explicarles voy aquí,
y el gran plan de economías
que me bulle en el magín.

Yo suprimo a seis señores
y a otro medio chiquitín,
y no hay changa con el Banco.
ni con sal, ni con *Rostchild* [sic].
y se acaban los judíos
que se comen al país.

¡Hasta se menciona al banquero judío el Barón de Rostchild! Ironicamente, los cuplés de Gedeón se consideraban subversivos y el gobernador de Madrid Conde de Peña Ramiro los prohibió (Valera 15).⁵

Al ritmo del desarrollo de las pasiones políticas, las piezas del género chico comenzaron a servir de estímulo para avivar el reclutamiento de soldados, aunque una pieza específica no necesitara tratarse de la guerra

colonial para contribuir a la campaña militar.⁶ Al producirse funciones de beneficio en toda la Península para equipar las tropas,⁷ la "Marcha de Cádiz," compuesta por Federico Chueca y Joaquín Valverde para la zarzuela *Cádiz* por Javier de Burgos en 1886 y reintroducida en *La marcha de Cádiz* por Celso Lucio y Enrique García Álvarez (música por Joaquín Valverde y Ramón Estellés) en 1896,⁸ se convierte en el himno nacional que inflama el sentimiento patriótico.

Aún hay patria, Veremundo! (1898) por Eduardo Navarro Gonzalvo es un ejemplo tardío de una pieza alegórica que ya no sólo se mofa de las "judadas," "filibusterías," "tocinerías," y "yanqui-serías" (Pérez y González, *Filibusterías*. . .) del Tío Sam sino que exige que el público responda a los ultrajes yanquis en las Antillas y que cumpla con su deber para con la patria. Patricia representa a la patria; Juan Lanás es un buen hombre sencillo representante de otros tiempos, tal vez "de los tiempos de Juan Lanás," según reza la expresión.

- Patricia: Este tío Sam abusa
de un modo, que es un escándalo.
Yo estoy roja de vergüenza.
- Juan Lanás: Bueno, ¿y qué has resuelto?
- Patricia: Echarlo.
- Juan Lanás: Hay que meditar; es rico,
Poderoso . . .
- Patricia: Es un avaro.
- Juan Lanás: Su familia es numerosa . . .
Son muchos . . .
- Patricia: ¿A qué contarlos?
En distintas ocasiones
este hogar, que es un sagrado,
invadieron otras turbas
y otros tíos de más garbo;
pero yo me arremangué
(Acción de subirse las mangas)
a tiempo, y con estas manos,
al estrangular no pude
lo eché de aquí a puñetazos.
- Juan Lanás: Otros tiempos . . .
- Patricia: Otros tiempos
como éstos, quizá más malos;
yo más débil y más sola . . .

Juan Lanas: Estamos tan mal . . .
 Patricia: Sí, estamos;
 pero estaremos peor,
 siendo la befa y escarnio
 no del barrio y del distrito,
 del mundo entero . . . Ese trasto
 que codicia a Guadalupe,
 y con traiciones y amaños
 presta ayuda a los canallas
 que del maternal regazo
 quieren arrancar la hija
 que yo amorosa he criado;
 ese, que mi honor infama
 y me calumnia menguado,
 ¿y por qué se llama mi amigo
 y tiene en mi casa un cuarto,
 y una muestra que me ofende
 (señala las morcillas)
 y hasta lastima mi olfato?
 Ese señor de *Chí, eso* . . .
 Juan Lanas: ¿Por qué no dices Chicago?
 Patricia: Porque las palabras feas,
 francamente me dan asco.
 ¿Por qué tiene en sus corrales
 unos *miles de marranos*
 y un *arcón lleno de duros*,
 por la usura *acaparados*,
 cree que puede con Patricia?
 ¡Pues flojo va a ser el chasco!

(Escena 6)

Patricia no quiere pronunciar Chicago porque contiene la palabra tabú "cago;" aparecen los consabidos marranos con su "arcón de duros. . ." que nos recuerda el arca de "oro" que el Cid prometió a los usureros judíos Raquel y Vidas. Más adelante, se abanica el patriotismo con este discurso:

Coro: ¿No tienes miedo?
 Juan Gallardete: ¿Miedo? ¿De qué?
 ¡Sí soy marino!
 ¡Sí tengo fe!

Luchando como los buenos,
 del cielo bajo el tul,
 sobre las ondas bravas
 del mar azul,
 las naves españolas
 a puerto salvador
 sabrán llevar con gloria
 la enseña del honor.
 Que si el peligro es grave,
el marino español
sabe volar la nave . . .
¡Rendirse, no!

(Escena 9)

La última frase evoca imágenes de Numancia, la acción de Cortés de quemar las naves y quizá la voladura del acorazado norteamericano *Maine*.

Como atestigua el siguiente comentario, sin embargo, esta manipulación del teatro provocaba cierta controversia en la prensa durante el 98:

Se arregló lo de Cuba.

Se arregló, porque en el teatro de una importante capital, el público pidió la marcha de Cádiz y arrojó al escenario serpentinas rojas y gualdas.

Estos lodos vienen de aquellos polvos. Parte de la prensa ha dicho que lo mejor para prepararse a morir y matar era . . . divertirse. Que nuestros espadas maten muchos toros, y los yankees se morirán de susto.

Que España tiene pocos cañones. ¿Y qué? *No importa*. Tenemos castañuelas.

.....
 Mientras unos patriotas se van al teatro a salvar el país y acabar con Norte América, otros suben al escenario para gritar que no debe haber ahora comedias ni demás cosas de honesto recreo.

Claro, y los cómicos que se mueran de hambre.

Si debe haber teatro. Lo que no debe haber es comedias de patriotería. ("Chismes y

cientos," 792: 327)

Aquel verano con aquellas representaciones patrióticas (o patrioteras si se quiere) en auge, el crítico tradicionalista Valentín Gómez hizo más: declaró la guerra al género chico,⁹ a lo cual respondió indignado Felipe Pérez y González, autor de la popularísima revista musical *La gran vía* y escritor festivo que en otro momento había recomendado que "se jinguen los jingos" (Filibusterías):

Valentín Gómez . . . ha publicado un curioso artículo para demostrar la necesidad de que los poderes públicos pongan mano en los teatros a fin de acabar de una vez con chulaperfas y armas al hombro . . . es decir, con las obras de chulos al frente y héroes a la espalda.

Porque D. Valentín ha descubierto que todos los males que sufre España tienen sus raíces en el empecatado *género chico*; que la depresión general del espíritu público es consecuencia fatal de "la insistencia peligrosa en tomar del arroyo y de la plazuela modelos para las obras artísticas" . . .

No hay que buscar, pues, en los yerros de la política ni en los desaciertos de la administración, el origen de nuestros quebrantos; no hay que buscar, entre los personajes de esta ni de la otra situación, los causantes verdaderos de nuestras guerras coloniales y de nuestros desastres, no; los únicos culpables de todo son los descarriados autores modernos, que en vez de escribir dramas y tragedias "a la antigua usanza" para que se representen en el Teatro Español "una noche consecutiva," sin que vaya a verlos ni el mismo D. Valentín, se dedican a hilvanar esas malhadadas obrillas, que llenen los teatros centenares de noches y les producen, para mayor afrenta, pingües trimestres.

Y ¡es claro! ¿Qué ha de resultar? Que las colonias se sublevaran, que la ambición y la codicia de los Estados Unidos encuentran

ocasión para saciarse, [y] que nuestros barcos de madera son desechos por los formidables acorazados enemigos (147-149)

Sobrevino la catástrofe pocas semanas después de publicarse este artículo. No obstante, todo aquello aún estaba muy lejos; el pueblo español todavía iba al teatro y a los toros a divertirse. Pero la vuelta de los soldados a la Península fue, en términos populares, "la madre del cordero." De golpe chocaron la mentira oficial y la verdad de la derrota, y de ahí que se desengañara toda una generación. Para los vencidos no hubo ni la gloria prometida por los mitos patrióticos promocionados en la prensa y el género chico ni los "puentes de plata" anticipados. Alfredo Opisso, director de *La ilustración ibérica* fue un testigo presencial de la llegada de los repatriados:

La mañana del 10 de noviembre desembarcaron en Barcelona los reimpatriados procedentes de Nuevitas, en el vapor *Miguel Gallart*.

Eran en número de 1,077, viniendo enfermos 320, de entre ellos 50 gravísimos. La capacidad del vapor no es más, sin embargo, que para cien pasajeros. De ahí que los reimpatriados, vestidos de rayadillo, sucios, desarrapados, y algunos descalzos, vinieran hacinados como bestias, y no como seres humanos.

Los sanos presentaban todos un aspecto cadavérico. Como el barco no embarcó suficiente cantidad de víveres, los reimpatriados llegaron hambrientos.

.....
Un soldado que llegaba gravísimo, al ver desde el bote la estatua de Colón Estilita, se incorporó, y alargando hacia ella los puños, con ademán de rabia y lágrimas en los ojos exclamó;

--¡Colón! ¡Así hubiese permitido Dios que no hubieras nacido nunca!

Un periódico pone por epígrafe a la

relación del desembarco: *Llegada de espectros*, y en verdad que fue uno de los cuadros más horripilantes que pueden concebirse. (Opisso 738; ver también Bustamante y Contreras)

Efectivamente se culpó al género chico como bien recuerda el Dr. Carlos María Cortezo en sus memorias:

Pasó la funesta guerra . . . ; perdimos nuestras colonias . . . ; se habló de exigir responsabilidades

Había que buscar otro responsable y se le encontró: el culpable de todo había sido . . . el himno de *Cádiz*; también se le condenó a muerte y no volvió a sonar en parte alguna. (72)¹⁰

A pesar de su caída de gracia, el teatro chico, producto del realismo decimonónico, no pudo tardar en asimilar las nuevas circunstancias. El melancólico "Coro de repatriados" de la zarzuela *Gigantes y cabezudos* [Echegaray// Fernández Caballero] (1898)¹¹ desplazó a la belicosa "Marcha de *Cádiz*," consolando al público desengañado y acongojado:

Telón corto. El río Ebro. Al otro lado se ve Zaragoza, las torres de la Seo y las cúpulas del Pilar. Jesús, Vicente y coro de hombres, todos con traje de aragonés y algún distintivo de haber sido soldados, que puede ser la gorrilla.

Música

Todos: Por fin te miro,
Ebro famoso,
hoy es más ancho
y más hermoso.
¡Cuánta belleza.
cuánta alegría,
cuánto he pensado
si te vería!
Tras larga ausencia
con qué placer te miro;
en tus orillas

tan sólo y respiro.
 Estás más lleno,
 aún más que te he dejado.
 ¡Ay pobres madres
 cuánto han llorado!
 Ya Zaragoza
 vuelvo a pisar;
 allí el Seo,
 y allí el Pilar.

(Se descubren todos.)

Jesús: Por la patria te dejé,
 ¡Ay de de mí!
 y con ansia allí pensé
 siempre en ti
 y hoy ya loco de alegría
 ¡Ay madre mía!
 Me veo aquí.

Todos: Aguas muy amargas son
 las del mar.
 Yo he sabido la razón
 al marchar.
 Tantas penas van por él
 que le amargan
 con tanto llorar.
 Ay baturrica,
 no te he olvidado;
 vuelvo a tu lado
 lleno de fe.
 y ya nunca partiré.

(Cuadro 2)

De finales de 1898 arranca la "regeneración" de España y el yanqui, cuya razón de ser caduca con la derrota, se esfuma de las tablas y de la prensa y no vuelve a asomarse en España hasta la película *Bienvenido, Mister Marshall* en 1955. Además, pronto se destinan las piezas y las caricaturas anti-yanquis a los archivos donde todavía yacen polvorientas y olvidadas, mudos testigos de una época.

NOTAS

¹Ponemos por caso el periodista y comediógrafo republicano Eduardo Navarro Gonzalvo que ofrece la contradicción de haber escrito *¡Abajo las quintas!* en 1870 y *¡Aun hay patria, Veremundo!* en 1898.

²"*El imparcial* y el propio Gedeón, reflejando la popularidad y el desconocimiento de la realidad que nos llevaron a la catástrofe, no vesan de los Estados Unidos sino la industria tocinera de Chicago, objeto de todas las cuchufletas." (Deleito y Piñuela 131).

³Producto multinacional de las piraterías caribeñas del siglo XVII, el 'freebooter' en inglés se convirtió en el 'filibustier' en francés (que se escribía con la ese inserta pero no pronunciada). Luego la adaptación española de la palabra francesa desarrolló una i entre la efe y la ele. (*Century Dictionary*; Murray). A su vez, 'filibustero' creó 'filibuster' en inglés a mediados del siglo XIX.

Los diccionarios traen dos definiciones de esta palabra de origen español: "filibuster: 1. An irregular military adventurer; specifically, an American engaged in fomenting insurrections in Latin America in the mid-19th century. 2. a. the use of extreme dilatory tactics in an attempt to delay or prevent action especially in a legislative assembly. b. an instance of this practice." La segunda acepción ya se usaba hacia 1882. (Murray)

⁴"Quinto juez de los hebreos, vencidos de los madianitas" (Biblia). (*Pequeño Larousse*) Véase la foto del Gedeón teatral que acompaña los cuplés. (Perrín).

⁵"Acaso le hubiera valido más no prohibirlas. En vez de las que ha prohibido se cantan ahora otras dirigidas contra él, y los *Cuadros disolventes* siguen representándose con grandes entradas y mayores aplausos." (Valera 15)

⁶El Catálogo de la Sociedad de Autores Españoles editado en 1913 apunta unos títulos sugestivos que conciernen la guerra de Cuba: *El cabecilla guayaba* [J. García Rufino// E. Martí] (1); *Compañía para Chicago* [?// R. Calleja] (1); *Cuba* [J. López Gómez// L. Reig] (1); *Cuba española* [R. Lucas Martínez// J. García Catalá] (1); *Los filibusteros* [P. Moreno Gil// Cleto Moderatti] (3); *El imperio del dólar* [José Gamero// E. Brú / Pérez Capo] (2); *Los reyes del tocino* (*El tío Sam*)

[A. Soto Hernández] (3); y *El tío Sam* [R. Lobo Regidor/ García Plaza/ Lafuente// Juan B. Perales] (3). Habrá otras piezas de la época con personajes yanquis en el reparto. Sí que las hay de soldados y militares españoles, las cuales son demasiado numerosas para apuntarse aquí.

⁷En Valencia, por ejemplo: "*La Marcha de Cádiz* inflamaba el espíritu patriótico de las gentes. En estas circunstancias se celebraron dos funciones para recaudar fondos con destino a la suscripción nacional para la guerra: una en el Teatro Principal (11 mayo 1898) y otra en la Plaza de Toros (22 mayo 1898)." (Llorente Falcó 91). En Zaragoza: *Cuba española a propósito patriótico* (1) (9-VIII-1895) [Teatro de Pignatelli de Zaragoza]. "Dedicado a los jefes, oficiales y soldados del 5º cuerpo de ejército, representación honrosa de los que luchan en Cuba, por la integridad de la Patria."

Acerca de los sucesos en Madrid véase Cuenca 199; 204-205 [grabado]; Cortezo 70-71.

⁸Valencia recoge las dos obras en su antología.

⁹Por desgracia no he descubierto el artículo de Gómez pero se habrá publicado en uno de los diarios tradicionalistas de Madrid algunos días antes de la respuesta de Pérez.

También se alude al artículo de Gómez en "Chismes y cuentos." *Madrid cómico* 806: 550.

¹⁰Otro comentario juega con los dos significados de la palabra "fuga:" "¿Y la marcha de Cádiz? Nada; se ha convertido en fuga." "Chismes y cuentos," 807: 567.

¹¹También existe una habanera llamada "Los repatriados," cuya música se reproduce en Murcia [15].

OBRAS CITADAS

- A. T. "Ejercicios ecuestres en el Senado yankee." *Madrid cómico* 791: (16 abril 1898): 300.
- Burgos, Javier de. *Cádiz*. En *El género chico*, ed. de Antonio Valencia. Madrid: Taurus, 1965. [Música de Federico Chueca y Joaquín Valverde.]
- Bustamante, Eduardo de. "Los repatriados" [poesía]. *Nuevo mundo* 5.251 (26 octubre 1898): [3].
- Cilla, Ramón. "Las amazonas de Mac-Kinley." *Madrid*

- cómico* 797 (28 mayo 1898): 1.
- , "De aquellos polvos. . ." *Madrid cómico* 681 (7 marzo 1896): 96.
- , "España y los Estados Unidos." *Madrid cómico* 684 (28 marzo 1896): 117.
- , "Los hombres del siglo." *Madrid cómico* 724 (2 enero 1897): 13-14.
- The Century Dictionary and Cyclopedia*. New York: Century Co., 1899.
- Contreras y Camargo, Enrique. "Los repatriados." *Nuevo mundo* 5.244 (7 septiembre 1898): [5-8].
- Cortezo, Dr. Carlos María. *Paseos de un solitario*. Madrid: Ruiz Hermanos, Editores, 1923.
- Cuenca, Carlos Luis de. "Madrid: La función patriótica en el Teatro Real [31 marzo 1898]." *La ilustración española y americana* 42.13 (8 abril 1898): 199; 204-205 [grabado].
- "Chismes y cuentos." *Madrid cómico* 792 (23 abril 1898): 327.
- "Chismes y cuentos." *Madrid cómico* 806 (30 julio 1898): 550
- "Chismes y cuentos." *Madrid cómico* 807 (6 agosto 1898): 567.
- Deleito y Piñuela, José. *Origen y apogeo del género chico*. Madrid: Revista de Occidente, 1949.
- Diccionario de la real academia española*. Madrid: Real Academia Española, 1910.
- Echegaray, Miguel. *Gigantes y cabezudos*. En *El género chico*, ed. de Antonio Valencia. Madrid: Taurus, 1965. [Música de Manuel Fernández Caballero.]
- Gascón. "Nota de la semana." *Madrid cómico* 790 (9 abril 1898): 284.
- , "El único fuerte de los yankees." *Madrid cómico* 799 (11 junio 1898): 435.
- Gutiérrez Abascal, José (Kasabal). "Madrid: Te deum - La Pacini - Cuba - Fernanflor." *La ilustración ibérica* 8.371 (8 febrero 1890): 82-83.
- Lastra, Salvador, Andres Ruesga y Enrique Prieto. *Las provincias*. Madrid: M. P. Montoya, 1888. [Música de Manuel Nieto.]
- Lucío, Celso y Enrique Garcia Alvarez. *La marcha de Cádiz*. En *El género chico*, ed. de Antonio Valencia. Madrid: Taurus, 1965.
- Llorente Falcó, Teodoro. "Dos funciones patrióticas."

- En su *Memorias de un setentón: De mi Valencia de otros tiempos*, 3. Valencia: Editorial F. Domenech, 1944.
- Muñoz Cortés, Manuel. *El español vulgar. Descripción de sus fenómenos y métodos de corrección*. Madrid: Sección de la Secretaria General Técnica. Ministerio de Educación Nacional, 1958.
- Murcia, A. "Los repatriados, habanera." *Nuevo mundo* 5.254 (16 noviembre 1898): [15].
- Murray, James A. H. (ed.). *A New English Dictionary based on Historical Principles*. Oxford: Clarendon Press, 1901.
- Navarro Gonzalvo, Eduard. *Aún hay patria, Veremundo!* Madrid: R. Velasco, 1898.
- y Alejandro Martín Velázquez. *¡Abajo las quintas!* Madrid Imprenta de J. López, 1870.
- Opisso, Alfredo. "Cosas del día." *La ilustración ibérica* 16.800 (30 abril 1898): 274-275.
- "Cosas del día." *La ilustración ibérica* 16.808 (25 junio 1898): 402-403.
- "Cosas de España." *La ilustración ibérica* 16.829 (19 noviembre 1898): 738-739.
- Pequeño Larousse*. Paris: Librairie Larousse, 1964.
- Pérez y González, Felipe. *Filibusterías y yankees al hombro*. Madrid: Hijos de E. Hidalgo, editores, 1898.
- "El teatro y el poder público > >." *El liberal*, 20 julio 1898. Reimpreso en su libro *Teatralerías*. Madrid: R. Velasco, 1904.
- Perrin, Guillermo y Miguel Palacios. "Los couplets de Gedeón en Cuadros disolventes." *Nuevo mundo* 3.142 (24 septiembre 1896): 6 [566 del tomo].
- Seco Reymundo, Manuel. *Amiches y el habla de Madrid*. Madrid: Alfaguara, 1970.
- Sociedad de Autores Españoles. *Catálogo de obras dramáticas*. Madrid: R. Velasco, 1913.
- Tissandier, Alberto. "Carta de América: Chicago - los stockyards y los mataderos - los depósitos de maderas y los parques." *La ilustración artística* 5.240 (2 agosto 1886): 278-279.
- Valencia, Antonio, ed. *El género chico*. Madrid: Taurus, 1965.
- Valera, Juan. *Ecos argentinos: Apuntes para la historia de España en los últimos años del siglo XIX*. Madrid: F. Fe, 1901.

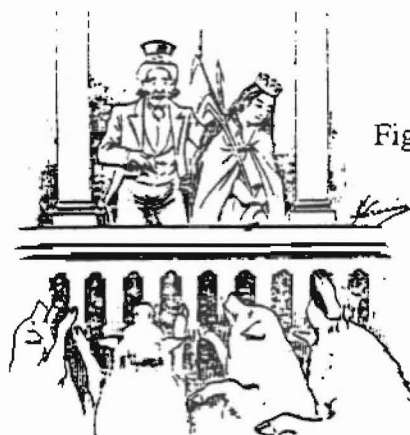


Figure 1



Figure 2



Figure 3



Figure 4

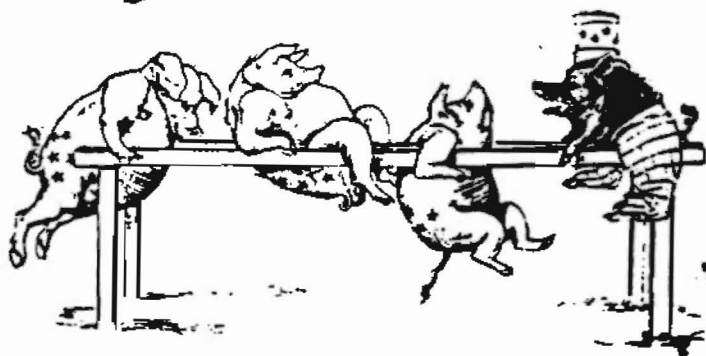
Figure 5



Figure 6



Figure 7



AÑO XXIII

28 Mayo 1898

Núm. 797

Madrid Comico

Director: LEOPOLDO ALAS (OLARIN)

Encargado de cargo: LUIS SUÍZ DE VELASCO

LAS AMAZONAS DE MAC-KINLEY



Figure 8

FROM PEN AND INK TO FLESH AND BLOOD:
THE CURÉ AND HIS ADDRESSEE IN BERNANOS'S
JOURNAL D'UN CURÉ DE CAMPAGNE

Keith A. Palka

Je sais à présent que je n'avais jamais connu,
que je ne retrouverai plus jamais des heures
aussi pleines, si douces, toutes remplies d'une
présence, d'un regard, d'une vie humaine. . . .
(Bernanos, *Oeuvres romanesques* 1167)

In her book on the French fictional journal, Valerie Raoul has given a luminous description of the dual communication system at work in the diary novel. The external, or extradiegetic, communication situation involves the author and the reader and is transitive in character, the novel itself functioning as the instrument of communication. Within the novel, a second communication situation is depicted which is ostensibly solipsistic. As Raoul puts it, the fictional diarist "may be said to 's'écrire' in two senses. He writes his life, for himself" (35). The diarist is thus his own narratee and his communication goes round and round in a closed loop.

The circularity of the internal communication model can be explained by the stereotype of the fictional intimiste and his reasons for keeping a diary. He is shy, introverted, sometimes completely alienated from others, and for this reason has trouble communicating with them (Raoul 26-27). Furthermore, he is often portrayed as experiencing some sort of identity crisis which drives him to seek himself through the activity of diary-keeping (29-30). With time, perhaps, he will find himself--or he will emerge from the experience transformed by it, possessed of a new identity thanks to the middle-voice activity of writing (61-62).

If we turn now to Bernanos's *Journal d'un curé de campagne*, we find that it illustrates much of the material from Raoul's book just summarized. The stereotype of the intimiste fits the Curé d'Ambricourt like a glove (or like a soutane, I should perhaps say, except that his fits him rather badly). Naive, clumsy, timid, socially inept, by

his own admission he communicates poorly with those around him, from his ecclesiastical superior to the children in his catechism class. As the novel progresses, he undergoes a crisis of vocation and sinks deeper and deeper into his dark night of the soul. Yet bending over the reflecting pool of his diary, he senses an unsettling presence, and significantly it does not appear to be his own, for he speaks of "une présence invisible qui n'est sûrement pas celle de Dieu--plutôt d'un ami fait à mon image, bien que distinct de moi, d'une autre essence" (1049). In short, the mirror is clouded; it deserves another look.

Within the Curé's diary there is all sorts of evidence to suggest that he is at least as preoccupied with other people as he is with himself. Not only does he long to communicate with them but indeed he sometimes does so with quite remarkable success. We know this because, characteristically, he reproduces in his diary his conversations with others. Moreover, as we shall see in what follows, even in the portions of his diary that read more like a diary, the Curé manages here and there to give the eerie impression that he is addressing someone--an addressee who is neither himself nor some alter ego shimmering on the surface of the diary. Does it not seem a little odd, then, to label as narcissistic a character who so strongly desires communication with other people and who, in the silence between speech events, devotes such long stretches of his private diary to recapturing and preserving those moments? It seems so odd, in fact, and so un-Bernanosian I might add, that the rest of this article will be devoted to nuancing the picture which Raoul has painted so masterfully.¹



Roughly speaking, the *Journal d'un curé de campagne* is divided into two zones, one of action and the other of meditation.² In the zone of action, the Curé relates his encounters with the other inhabitants of his fictional world. These encounters, which give shape to the plot of the novel, are generally presented as dialogues. The Curé's marked narrative preference for the scene is something he shares with his creator: the dramatic confrontation is as Bernanosian as the rain-soaked

landscape.³

Now dialogue presupposes the use of pronouns of address. Hence there is nothing at all surprising about the Curé's using them in a text presumably meant for his eyes alone, despite his reference to his "futur lecteur, probablement imaginaire" (1117). The narrator simply yields the floor to the hero's conversational partners, as if the hero made his daily rounds with a tape recorder in hand and the narrator later transcribed these recordings in the schoolboy's notebook which serves as his diary.

But what about other uses of pronouns of address? One might of course expect the Curé to address himself occasionally as "tu," although in fact he never does. But what about "vous"? The novel contains three passages in which the pronoun *vous* is used outside of dialogue.⁴ These passages are located in portions of the diary devoted to reflection, hence in what was referred to above as the zone of meditation. One might suppose that these are the most private portions of the Curé's diary, that here at least the Curé can express his inmost thoughts without having to confine himself prudently, as he puts it, to "d'austères leçons doctrinales dans un vocabulaire si usé mais si sûr qu'il ne choque personne" (1050). Surely this is discourse at its most intimate, arising out of silence and quickly reabsorbed by it--precisely the kind of closed-circuit communication that Raoul describes?

Nothing could be further from the truth. As I see it, the Curé's meditations belong in the public domain; they are written so to speak for all to read. When the young priest takes up his pen to write, it is as if he always feels himself to be in the presence of someone, like his parishioners gathered for Mass. And in fact at least once in his diary he reports reworking a passage from it as the text of a Sunday sermon. This is the passage on "the eyes of the parish" (1052). And although this subject brings smiles to the faces of his parishioners, it nonetheless speaks volumes about the way the Curé conceives of his parish, not as an administrative fiction but as a moral entity, a collective being with whom both duty and an irresistible "élan d'amour" (1052) summon him to enter into dialogue.⁵

Thus other people occupy a place of privilege in the life of the priestly protagonist. Indeed they haunt his

solitude. His preoccupation with them can take the form, as we have just seen, of a meditation on the collective gaze of his parish. It can also be detected in scattered uses of the pronoun *vous* with no apparent referent, as spectral as the presence it signals. The Curé's meditations, then, though formally less dramatic than the events of the plot which they foreground, are nonetheless a dialogue with others. More precisely they are a truncated dialogue, with no feedback, no one there to answer.

This dialogue is inaugurated on the very first page of the novel:

Ma paroisse est une paroisse comme les autres. Toutes les paroisses se ressemblent. Les paroisses d'aujourd'hui, naturellement. Je le disais hier à M. le curé de Norenfontes: le bien et le mal doivent s'y faire équilibre, seulement le centre de gravité est placé bas, très bas. Ou, si vous aimez mieux, l'un et l'autre s'y superposent sans se mêler, comme deux liquides de densité différente. M. le curé m'a ri au nez. (1031)

The Curé is thus reporting remarks he had made on the previous day to his colleague from Norenfontes. He goes to great pains to translate into concrete images his vision of the spiritual world, borrowing familiar analogies from his knowledge of the material world. But why, one might ask, does he go to so much trouble? Is it not in the hope of communicating his vision to his priestly interlocutor, indeed of convincing Norenfontes of the rightness of this vision? So it is probably Norenfontes that he has in mind when he writes "si vous aimez mieux." Recalling a recent talk with a fellow priest, the Curé actually quotes his own words ("Je le disais hier à M. le curé de Norenfontes: . . .") as he relives a short segment of their conversation.

The Curé then pursues his meditation on good and evil in the opening pages of his diary. Before long he gives a name to the disease consuming his parish. It is boredom, imagined first as a contagion and then as a cancer. Then, on the following page, boredom is transformed into a drizzle of ashes as it descends

insidiously on a figure for whom the narrator has no other name but "vous":

C'est une espèce de poussière. Vous allez et venez sans la voir, vous la respirez, vous la mangez, vous la buvez, et elle est si fine, si ténue qu'elle ne craque même pas sous la dent. Mais que vous vous arrêtiez une seconde, la voilà qui recouvre votre visage, vos mains. Vous devez vous agiter sans cesse pour secouer cette pluie de cendres. Alors, le monde s'agite beaucoup. (1032)

The use of "vous" is surprising in this passage. Why this pronoun of address and not the indefinite *on*, which would work just as well? By selecting the pronoun *vous*, what might the novelist be asking us to infer about his priestly narrator? Are we to suppose for example that the Curé has a particular audience in mind? This hypothesis is apparently contradicted a few lines later, in a paragraph which begins as follows: "Evidemment, ce sont là des pensées que je garde pour moi." And yet the Curé immediately adds: "Je n'en ai pas honte pourtant. Je crois même que je me ferais très bien comprendre, trop bien peut-être pour mon repos--je veux dire le repos de ma conscience" (1032). Is not the vision of his parish devoured by boredom one of those thoughts it would be all too easy for him to convey, say, to his congregation? Must we therefore conclude that some truths are too hard to bear, exploding on contact with the air, and that a green but prudent young curate does well to keep them to himself? We might recall that the Curé's precursor, the priest of Fenouille in *Monsieur Ouine*, fails to observe such prudence when preaching to his flock, with disastrous consequences (*Oeuvres complètes* 1484-1503). Wiser than his reckless prototype, the Curé d'Ambricourt seems content at this point--he is still quite new to his parish--to consign his more volatile thoughts to the pages of his diary.

This will not always be his practice, however. Near the end of his encounter with Chantal in the church, he will be provoked into speaking his mind. And here again, as with Norenfontes, he will have recourse to figurative language the better to convey his vision:

Le monde du mal fait face au monde de la grâce ainsi que l'image reflétée d'un paysage, au bord d'une eau noire et profonde. Il y a une communion des saints, il y a aussi une communion des pécheurs. Dans la haine que les pécheurs se portent les uns aux autres, dans le mépris, ils s'aiment, ils s'embrassent, ils s'agrègent, ils se confondent, ils ne seront plus un jour, aux yeux de l'Éternel, que ce lac de boue toujours gluant sur quoi passe et repasse vainement l'immense marée de l'amour divin, la mer de flammes vivantes et rugissantes qui a fécondé le chaos. (1139)

Once Chantal has left, it comes as no surprise to find the Curé second-guessing himself, finding fault with himself for having spoken to Chantal "sans précautions, sans détours, sans scrupule aussi, je le crains" (1142). He has indeed run some great risks with his distraught young parishioner, not the least of them being the shift from the nameless *vous* we saw earlier to a *vous* who answers with *je*, and whose name is Chantal. That said, however, we should remember that it was Chantal who took the first step. This intrusion of a parishioner upon the Curé's loneliness is of great importance for the rest of the novel and I shall return to this subject further along.

For the moment, however, I want to take a look at the diarist's final use of the rhetorical *vous*. In the depths of his night of the soul the Curé insists he has not lost his faith, despite the ordeal he's enduring. Whereupon he launches into a long meditation on faith in which he underscores the connection between faith and purity: "Je n'ai pas perdu la foi, parce que Dieu a daigné me garder de l'impureté" (1126). It is at the end of this meditation that the Curé once again starts writing in the second person:

Le tort de beaucoup de prêtres plus zélés que sages est de supposer la mauvaise foi: "Vous ne croyez plus parce que la croyance vous gêne." Que de prêtres ai-je entendus parler ainsi! Ne serait-il pas plus juste de dire: la pureté ne nous est pas prescrite ainsi qu'un

châtiment, elle est une des conditions mystérieuses mais évidentes--l'expérience l'atteste--de cette connaissance surnaturelle de soi-même, de soi-même en Dieu, qui s'appelle la foi. L'impureté ne détruit pas cette connaissance, elle en anéantit le besoin. On ne croit plus, parce qu'on ne désire plus croire. Vous ne désirez plus vous connaître. Cette vérité profonde, la vôtre, ne vous intéresse plus. Et vous aurez beau dire que les dogmes qui obtenaient hier votre adhésion sont toujours présents à votre pensée, que la raison seule les repousse, qu'importe! On ne possède réellement que ce qu'on désire, car il n'est pas pour l'homme de possession totale, absolue. Vous ne vous désirez plus. Vous ne désirez plus votre joie. Vous ne pouviez vous aimer qu'en Dieu, vous ne vous aimez plus. Et vous ne vous aimerez plus jamais en ce monde ni dans l'autre--éternellement. (1129)

At the end of the first sentence of this passage, the Curé puts quotation marks around a sentence which is supposed to summarize the attitude of some of his confreres toward Christians who claim to have lost their faith. Thanks to the pronoun *vous*, we can almost hear a spokesman of this class of priests dialoguing with an apostate.

For his part, the diarist is loath to sever faith from purity. He will therefore proceed to formulate his own response to the imaginary non-believer of the first sentence of the passage. Starting with the words "Ne serait-il pas plus juste de dire: . . ." the remainder of the passage can thus be read as a quotation intended to offset the one from the beginning of the passage, which the Curé has dismissed as unsatisfactory. The use of "vous" in seven sentences out of eleven signals a resumption of the simulated direct address of the first sentence of the passage. We might note, moreover, that this *vous* stands in semantic contrast to an *on* used to formulate two generalizations ("On ne croit plus . . ."; "on ne possède réellement . . ."). The two pronouns thus play off against one another as the general to the particular, or as theory to practical application.

A very different situation presents itself in another passage of the *Journal*, where "on" appears to replace "vous".⁶

J'ose à peine risquer cette comparaison, je prie qu'on l'excuse, mais peut-être satisfera-t-elle un grand nombre de gens dont on ne peut attendre aucune réflexion personnelle s'ils n'y sont d'abord encouragés par quelque image inattendue qui les déconcerte. Pour avoir quelquefois frappé au hasard, du bout des doigts, les touches d'un piano, un homme sensé se croirait-il autorisé à juger de haut la musique? Et si telle symphonie de Beethoven, telle fugue de Bach le laisse froid, s'il doit se contenter d'observer sur le visage d'autrui le reflet des hautes délices inaccessibles, n'en accusera-t-il pas que lui-même? (1112)

This text is part of a long meditation on prayer (1111-12) and, here too, you can almost hear the Curé reading it from the pulpit of a Sunday morning. I say this mainly because of the interpolated clause "je prie qu'on l'excuse": one has to wonder whom the Curé is afraid of offending with his comparison. All that can be guessed from the text is that he may be anticipating the response of eventual recipients of his words on prayer--readers or listeners whom he designates simply as "on," thus conferring on this pronoun the status of a pronoun of address.⁷

We might also want to consider the irony of the passage in question. If phrases like "J'ose à peine risquer cette comparaison" and "je prie qu'on l'excuse" seem typical of their timid fictional author, on the other hand the rest of the first sentence, after the conjunction *mais*, is startlingly blunt, not to say insulting. It would seem then that the phrases just quoted are purely rhetorical apologies designed to cushion (or conceal!) a staggering blow. But who, then, is at the receiving end of this punch? The text refuses to specify. Clearly, though, it invites us to raise the question.

* * * * *

At one point early in the novel, the Curé writes that he had intended his diary to be "une conversation entre

le bon Dieu et moi, un prolongement de la prière" (1048). And indeed, at several places in the diary he addresses God directly, as "vous" (1144, 1170, 1229, 1245). From time to time, moreover, his "conversation" with the Almighty inspires him with what his friend and mentor the Curé de Torcy calls "[des] idées qui pourraient être utiles aux âmes" (1067). We saw earlier that a passage on the eyes of the parish becomes the basis of a sermon. Similarly, a long digression on slavery and injustice (1065-66) is submitted to the Curé de Torcy for his reaction and comment. In other words, as he writes supposedly for his own consumption and benefit, the hero of the *Journal* discovers ideas for the good of souls, and doesn't hesitate to make use of them. And so it is that the solitary, solipsistic activity of the diarist gives way to the public ministry of the priest.⁸ The fact is, whether he's making an entry in his diary or coming to the aid of a soul in distress, the hero of the *Journal* is always thinking of others.

In this at least he takes after his creator, whose literary gifts he clearly shares. Bernanos also was known to direct his pen to utilitarian ends. It's a well-known fact that after finishing *Nouvelle histoire de Mouchette* in 1936, and except for the last chapter of *Monsieur Ouine* completed in 1940, Bernanos abandoned fiction-writing during the war to devote himself entirely to his so-called combat writings. Typically polemical in tone and content, these writings were undertaken for a specific purpose and with a real-world audience in mind. Listen to Bernanos's programmatic statement from the beginning of *La grande peur des bien-pensants*, published several years before the war:

J'écris ce livre pour moi, et pour vous--pour vous qui me lisez, oui: non pas un autre, vous, vous-même. J'ai juré de vous émouvoir--d'amitié ou de colère, qu'importe? Je vous donne un livre vivant. (*Essais et écrits de combat* 45)⁹

Among these audience-oriented writings, one, the *Lettre aux Anglais* (published in 1942), even presents itself as a kind of epistle, and in fact it seems entirely appropriate to think of these "écrits de salut public," in Mounier's phrase (178), as so many chunks of an ongoing sermon.

As time passed and the clouds of terrible historical circumstance darkened in the sky, one gets the clear impression that Bernanos felt compelled to take a more direct route to those whom his literary vocation had entrusted to his care. In times of crisis, the pathway through fiction is not the shortest one (Molnar 100; Bridel 38-41).¹⁰

The hero of the *Journal* resembles his maker in this, that certain truths burn upon his lips and he yearns to share them with whoever might benefit from them. But he has little confidence in himself and, besides, his village "turns its back" on him (1061), distrustful of him, closed to the message he bears. One can easily imagine the distress such a blockage of communication might cause. It is precisely this frustration, I maintain, that the novelist has sought to convey by means of the *vous* "en l'air" that escapes every now and then from the pen of his fictional hero. It distills the anguish of one who has words of eternal joy but not a soul to say them to except his "futur lecteur, probablement imaginaire."¹¹

Even so, we must not forget that the *Journal d'un curé de campagne* is also, in the last analysis, a novel of solitude and solipsism overcome. The unobtrusive little pronoun which has been the focus of this article can be read as a harbinger of that victory. It opens a linguistic breach in the "perfect" solitude (1113) of the priestly intimiste--a breach which stays open until Chantal comes calling and brings down the walls of that solitude. With her arrival the *vous* of pen and ink, having fulfilled its function, is eclipsed by another *vous*, of flesh and blood.

A paradoxical conclusion suggests itself. The Curé d'Ambricourt's *journal intime* is anything but intimate, if by that we mean private or secret. Rather, as we have seen, it is actually quite public in character, and in more ways than one the novelist hints that his Curé keeps it as much for others--for "vous"--as for himself. His may well be a voice crying in the echo chamber of a diary; but even as it echoes, it waits impatiently for other voices to join it, to merge with it in a "joyeux murmure de fête."¹²

NOTES

¹In the work cited in this article as well as in "Narcisse prêtre: reflets ambigus dans *Journal d'un curé de campagne*," *Texte* 1 (1982): 97-111.

²Robert Speaight writes nicely that the *Journal* "is built up on a massive rhythm of alternating duologue and soliloquy" (151). "Duologue" and "soliloquy" correspond respectively to what I call the zone of action and the zone of reflection.

³On the structure of Bernanos's novels in general and of *Sous le soleil de Satan* in particular, see Brian T. Fitch, *Dimensions et structures chez Bernanos. Essai de méthode critique* (Paris: Minard, 1969) 120-30.

⁴I am eliminating from consideration passages (e.g., 1031, 1176-77, etc.) in which "vous" functions as a positional variant of "on."

⁵It is perhaps for this reason that Pierre Maubrey has described the *Journal* as a "colloque prolongé entre un curé et sa paroisse" (79).

⁶"On désigne parfois une ou plusieurs personnes bien déterminées et prend ainsi, par syllepse de la personne, la valeur d'un des pronoms personnels *je, tu, nous, vous, il(s), elle(s)*" (Grevisse 555).

⁷Elisabeth Lagadec-Sadoulet cites other examples of an "'on' qui cache un lecteur possible, indéterminé" of the Curé's diary (177).

⁸On the Curé d'Ambricourt as priest and writer, see Hans Aaraas, *A propos de Journal d'un curé de campagne. Essai sur l'écrivain et le prêtre dans l'oeuvre romanesque de Bernanos* (Paris: Minard, 1966).

⁹My attention was drawn to this passage by Joseph Jurt, *La réception de la littérature par la critique journalistique. Lectures de Bernanos 1926-1936* (Paris: Jean-Michel Place, 1980) 48.

¹⁰For a discussion of Bernanos's essays as "monologues-dialogues," see Philippe Le Touzé, *Le mystère du réel dans les romans de Bernanos. Le style d'une vision* (Paris: Nizet, 1979) 33-35.

¹¹One could say of the Curé d'Ambricourt what Michel Estève has written about Bernanos: "Coupé d'autrui, il n'est rien, comme il ne serait rien séparé de Dieu, privé de la foi" (44).

¹²The phrase in quotes is not from the *Journal* but

from *Nouvelle histoire de Mouchette Oeuvres complètes* 1345. This article is based on the first chapter of my "La rencontre d'autrui dans le *Journal d'un curé de campagne* de Bernanos romancier," *diss.*, U of Michigan, 1986.

WORKS CITED

- Bernanos, Georges. *Essais et écrits de combat*. Ed. Yves Bridel et al. vol. 1. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1971. 1 vol. to date.
- , *Oeuvres romanesques* suivies de *Dialogues des Carmélites*. Ed. Albert Béguin and Michel Estève. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1961.
- Bridel, Yves. *L'esprit d'enfance dans l'oeuvre romanesque de Georges Bernanos*. Paris: Minard, 1966.
- Estève, Michel. *Bernanos*. Paris: Gallimard, 1965.
- Grevisse, Maurice. *Le bon usage. Grammaire française avec des remarques sur la langue française d'aujourd'hui*. 10^e éd. revue. Gembloux: Duculot, 1975.
- Maubrey, Pierre. *L'expression de la passion intérieure dans le style de Bernanos romancier*. Washington, D.C.: The Catholic U of America P, 1959.
- Molnar, Thomas. *Bernanos: His Political Thought and Prophecy*. New York: Sheed & Ward, 1960.
- Mounier, Emmanuel. *Malraux, Camus, Sartre, Bernanos. L'espoir des désespérés*. Paris: Seuil, 1953.
- Raoul, Valerie. *The French Fictional Journal: Fictional Narcissism/Narcissistic Fiction*. Toronto: U of Toronto P, 1980.
- Speaight, Robert. *Georges Bernanos: A Study of the Man and the Writer*. 1973. New York: Liveright, 1974.

CONTAINING THE SCENT:
"ODOR DI FEMINA" IN ZOLA'S *NANA*

Katrina Perry

At the beginning of Zola's novel *Nana*, Bordenave, the theater director explains to a few spectators why his new star need not necessarily be a talented actress or singer in order to succeed, "Est-ce qu'une femme a besoin de savoir jouer et chanter? . . . Nana a autre chose, parbleu! et quelque chose qui remplace tout. Je l'ai flairée, c'est joliment fort chez elle, ou je n'ai plus que le nez d'un imbécile . . . Oui, elle ira loin, ah! sacrédié! . . . Une peau, oh! une peau!" (1098). Bordenave turns out not to have lost his flair, for Nana's illustrious career as a courtesan is launched from the stage of the *Théâtre des Variétés*. Although one might expect Bordenave to base his predictions on Nana's physical assets, her face and figure, he insists on a special quality, one that he can smell. The director's role is to show women and sell them. He is described as a "montreur de femmes." A "montreur" the *Petit Robert* tells us is "A person who makes a career out of showing certain curiosities in public," (my translation) and gives the examples of bear leader and puppet master to illustrate the usage. In this instance, however, the "showman of women" relies on the olfactory sense to select and sell his merchandise (1097).

While the visual aspects of the theatrical production and the novel are stressed, it is in fact that which escapes representation that insures Nana's success. Bordenave's statement captures both the importance of the olfactory in the novel and its indescribable qualities. He insists that Nana has "something else," a something that is never defined except through its reception as an overpowering scent. The quality that makes Nana so incredibly seductive and devastating circulates throughout the novel as an "odeur de femme." In this paper, I examine the novel's feminine presence or aroma in the light of works by Michèle Montrelay and Jane Gallop on the concepts of "odor di femina," and female sexuality.

In *Le roman expérimental*, Zola sketches out the method and tools used by the "literary scientist" to combat indeterminism and mystery. The "romancier naturaliste," Zola tells us, uses the tools of other scientists, "l'observation et l'analyse," in order to confront the unknown. These novelists will then, in Zola's words, "analyser les faits et s'en rendre les maîtres" (46, 19). The tools of mastery are thus based on visual perception, "l'observation," and the description of that observation. At one point in *Le roman expérimental*, Zola states that the "experiment," as he calls the interpretation of facts, or novel, is almost always "pour voir," to see, yet throughout the novel, *Nana's* seduction operates through what can't be seen and isn't analysed, her scent.

Nana's story begins in the novel *L'assomoir*. Her parents, Gervaise and Coupeau, succumb to alcoholism and die in poverty, leaving the young Anna Coupeau to fend for herself on the streets. From the moment of her debut in Bordenave's theater, she becomes the most sought after and powerful courtesan in Paris. Her sexual appeal is so great that men willingly submit to her emotionally as well as physically, and ruin themselves financially in order to satisfy her seemingly voracious appetite. Following her apocalyptic reign over Parisian society and her destruction of several families, most notably the comte Muffat's and the Hugon's, *Nana* herself falls ill with small pox, and dies an ignoble and disfiguring death.

The performance of "La blonde Vénus" which opens the novel proves Bordenave's flair or scent to be quite sharp; *Nana's* allure is as much olfactory as visual, ". . . cette grosse fille qui se tapait sur les cuisses, qui gloussait comme une poule, dégageait autour d'elle une odeur de vie, une toute-puissance de femme, dont le public se grisait" (1113). *Nana's* odor is loaded with significance, for it is at once natural, full of life, as well as life giving, and it is a manifestation of her social status. The word "fille," meaning both girl and, especially in this context, prostitute, explains her role while her vulgar gestures and her likeness to a hen qualify her scent as being a type of cheap potion or aphrodisiac. Her attraction is powerful, yet it is an indication of her animality and her lack of sophistication in not masking or not being able to mask her bodily emanations with powders and perfumes. The

allusion to inebriation, "dont le public se grisait," makes a subtle reference to the deterioration of Nana's family and its history of alcoholism. The public exposes itself to what the narrator will later describe as, "une rancune de famille, léguée avec le sang," the lower class's revenge against society as embodied by Nana (1461). The unknowing audience becomes infected with the germs of a pestilence that threatens not only moral dissolution but degeneration of the social fabric and of the family.

Odor operates throughout the novel as the medium of desire between the courtesan and her upper class lovers. Female sexuality is a mystery to these men, most especially to the comte Muffat, "Lui, qui n'avait jamais vu la comtesse Muffat mettre ses jarrettières" (emphasis added, 1213). In *Le roman expérimental* Zola quotes a phrase from the Doctor Claude Bernard which describes the situation, "La conquête intellectuelle de l'homme consiste à faire diminuer et à refouler l'indéterminisme, à mesure qu'à l'aide de la méthode expérimentale il gagne du terrain sur le déterminisme" (29). In the interests of science and the search for knowledge, female sexuality is repressed -- it is the indeterminable, the unknown, the unknowable. However, as psychoanalysis has taught us, the repressed always returns. The "odor di femina" in *Nana* marks the return of the repressed, that is to say female sexuality, that jeopardizes the experimental method and its insistence on the observable, the visual.¹

In the initial encounters between Nana and the comte Muffat, scent is repeatedly emphasized. From the comte's first visit to Nana's "cabinet de toilette" he carries away with him ". . . une odeur de fleur et de femme qui l'étouffait" (1139). The odor is not Nana's own scent; it is a blended aroma of woman and flower, a decidedly female perfume. The description is at once literal, for the room is indeed full of flowers, and figurative. The historian Alain Corbin, in *Le miasme et la jonquille*, explains that in the later nineteenth century, along with visual restrictions of the female body, came "la nouvelle alliance de la femme et de la fleur" (207). The flower was to replace the heavier, musky or animal-based perfumes which were considered to be overly stimulating. In the context of Zola's novel, this alliance between woman and flower fragrances is underscored by the fact that Nana is an "ancienne fleuriste," a former worker in a

sweat shop that made artificial and odorless flowers.

Muffat's feeling of suffocation, "une odeur . . . qui l'étouffait," and the perversion of the woman/flower image, are likewise repeated in following scenes. When the comte next meets the courtesan, it is in her public dressing room backstage at the theater, and there he almost faints, "craignant de défaillir dans cette odeur de femme" (1208). For Muffat, this odor brings back a mental association and he recalls a decaying bunch of tuberose which almost killed him. The memory is completed with the sentence, "Quand les tubéreuses se décomposent, elles ont une odeur humaine" (1208). Through a series of loaded associations, the odor of woman is linked first to flowers, then to decaying vegetation, danger and death, before finally circling back to human scent. Associations with female sexuality and its "odor di femina," follow a similar route: seduction, debauchery, illness and death.

Later in this same scene, the comte is led backstage. The space is dark, decrepit, crowded, noisy and teeming with half-dressed women and the accouterments of femininity, ranging from powder to chamber pots. His experience of the theater's backstage world is, in fact, his confrontation with the unknown - - sexual woman. The distinctive feature is the pervasive and mysterious "odeur de femme:" "Muffat s'abandonna à la griserie qui l'envahissait . . . il ferma les yeux, et il but dans une aspiration tout le sexe de la femme, qu'il ignorait encore et qui lui battait le visage" (1222-3). This time Muffat willingly gives in to the inebriation, though he may not have any choice for the odor invades his being. The comte closes his eyes, but this act does not prevent the invasion of his senses. The theme of drunkenness returns as he breathes in the unknown aroma, "tout le sexe de la femme." This synesthetic experience, rather than enlightening the comte, merely reinforces his lack of knowledge and ends with the recurrent sensation of "étouffement," as the odor hits him in the face.

With the mention of "le sexe," the odor becomes even more complex. "Le sexe" refers at once to woman in general, to her distinguishing sexual characteristics and to sexuality. Since the "odor of woman" is not a specific woman's scent at this point, and given the anxiety it provokes in the comte Muffat, the mysterious emanation

could be read as a metonymic representation of femininity. Michèle Montrelay asks in the beginning of her essay on female sexuality, "La rencontre de cette figure énigmatique de la féminité ne menace-t-elle pas tout sujet? N'est-ce pas elle qui est au principe de la ruine de la représentation?" (66). Montrelay postulates that there is an immediacy to female sexuality that escapes repression, and so remains on the margins of representation in language. Thus *Nana*, the simple trollop, is accompanied by the worrisome evocation of unrepressed sexuality and the force of desire, an odor that risks thwarting the experimental novelist's attempt to "tout montrer," or "show all," as Zola puts it (1369).

Corbin, in discussing the scientific attempt to catalogue odor, makes the following observation: "Il apparaît vite que les sensations de l'odorat refusent de se laisser emprisonner dans les rets du langage scientifique" (132). Odor became the domain of poets and novelists instead. Muffat's breathing problems and the narrator's shortness of descriptives when faced with the "odor di femina," are indicative of their shared resistance to the enigma of femininity and to a more poetic style of writing.

Sexuality within the novel is also inextricably tied to questions of class. Corbin claims that odor in nineteenth-century France was perceived as the carrier of disease, a danger stemming from contact with the unsanitary lower classes. Even more worrisome than disease, however, was the risk of contagion and its effect on heredity:

La crainte de la dégénérescence hante désormais les familles bourgeoises . . . le microbe se plaît et prolifère dans le sang du peuple . . . Au contact du prolétaire, le bourgeois ne risque pas que la contagion; il peut devenir la victime d'une mutation biologique: le germe virulent, monté de la sentine sociale, a toutes chances de se transmuier, dans son sang délicat, en tare héréditaire. C'est la descendance toute entière qui se trouve alors compromise, le patrimoine génétique qui menace d'être altéré. (265)

Thus among bourgeois families the odoriferous lower class threatened the establishment not only with moral dissolution and disease, but also with the menace of hereditary degeneration and social collapse. In this perspective, women like Nana, that is to say the demi-mondaine, pose a great risk because they tend to cross class boundaries.

Nana, "le sang gâté par une longue hérédité de misère et de boissons," and the women of the *Théâtre des Variétés* are thus dangerous because of their inferior bloodlines (1269). They are further condemned by their unmistakable odor. Corbin cites Restif de la Bretonne, according to whom the word *putain* derives from the latin *putida* (footnote, 54). Likewise, the *Petit Robert* gives the slang term for prostitute, "pute," as a derivation from the latin "putidus," meaning "puant," or stinking. This odorant or warning smell signals not only the prostitute's low class, familial defects, and female emanations, but also, as Corbin points out, her excessive commerce with men and semen: "Une pratique excessive du coït provoque un véritable déversement spermatique dans les humeurs de la femme, pourrit les liqueurs et engendre une puanteur insupportable" (54). If one man's sperm was considered to provide the essential "cachet" in a mature woman's scent, the "loose woman" is condemned for her excess of male fluid (Corbin, *ibid*).

The "odor di femina" becomes steadily more powerful and frightening as the novel progresses. In the infamous "Mouche d'or" article, a journalist likens Nana to a golden insect born of filth and misery, which is spreading insidious destruction and pestilence throughout Paris. The narrator then describes the comte's reaction as he looks at the courtesan: "C'était la bête d'or, inconsciente comme une force, et dont l'odeur seule gâtait le monde. Muffat regardait toujours, obsédé . . ." (1271). Nana incarnates the ultimate bourgeois nightmare, an irresistible woman carrying contagion and degeneration. For the comte, she recalls an even more terrifying entity, "la femme, . . . [le] monstre de l'écriture, lubrique, sentant le fauve" (1271). Once again, lust and animality are combined in woman's bodily emanations. In this scene, Muffat is watching Nana from behind as she admires herself in a mirror, a situation which once again places him in a voyeuristic position. Because his view is

skewed by the angle and obscured by Nana's curves and *rondeurs*, "les renflements charnus, . . . qui donnaient au sexe le voile troublant de leur ombre," it is her disturbing and musky odor that supplements the missing details.² Even when Muffat closes his eyes, Nana's image stays with him as does her scent.

As he watches Nana's self-enjoyment, the comte is not simply jealous at being left out of her pleasure; his distress reflects a deeper psychic trouble. In *The Daughter's Seduction*, Jane Gallop describes the effect of the "odor di femina:"

. . . the unbearably intense immediacy of the 'odor di femina' produces anxiety, a state totally threatening to the stability of the psychic economy, that stability which is achieved by means of representations. The visual mode produces representations as a way of mastering what is otherwise too intense. The 'odor di femina' becomes odious, nauseous, because it threatens to return the subject to the powerlessness, intensity and anxiety of an immediate, unmediated connection with the body of the mother. (27)

Muffat had previously learned to repress visual erotic stimuli but he is helpless before this "odor di femina."

Muffat's trouble in the "Mouche d'or" passage is mirrored by an incoherence in the narrator's style. Although the scene is supposedly recounted from a detached and objective point of view, that of the literary scientist, his descriptions are either synonymous with or concur in some manner with the perspective of the comte Muffat. Janet Beizer suggests that Muffat is, "only a stand-in for the narrative mediation."³ After the comte's reading of the newspaper story, the narrator's comment, "Cette chronique était écrite à la diable, avec des cabrioles de phrases, une outrance de mots imprévus et de rapprochements baroques," demonstrates his uneasiness with the tone, rhetoric and style in the article, and marks his effort to distance the voice of the literary scientist from that of the hyperbolic chronicler (1270). However, despite the disclaimer, the narrator's rhetorical style in the following paragraph reproduces the qualities

he criticized: "tandis que, dans sa croupe et ses cuisses de cavale, dans les renflements charnus creusés de plis profonds, qui donnaient au sexe le voile troublant de leur ombre, il y avait de la bête. C'était la bête d'or, inconsciente comme une force, dont l'odeur seule gâtait le monde" (1271). The description remobilizes the animalistic metaphor, the gymnastic turns of phrase, "les renflements charnus creusés de plis profonds," the baroque images, "sa croupe, ses cuisses de cavale, la bête d'or," and the hyperbolic menace "dont l'odeur seule gâtait le monde." These inconsistencies suggest that the narrator himself may be prey to the odor of woman that has invaded his text.

As the story progresses, the "odor di femina" becomes personalized and starts to ferment. During the comte and comtesse Muffat's soirée, Nana's presence has an hallucinatory effect, diffusing the menace of eminent doom: ". . . la valse sonnait le glas d'une vieille race; pendant que Nana, invisible, épandue au-dessus du bal avec ses membres souples, décomposait ce monde, le pénétrait du ferment de son odeur flottant dans l'air chaud, sur le rythme canaille de la musique" (1430). It is no longer a vague power of female sex appeal that threatens Parisian society, for now Nana herself has become the odorant that overcomes the French bourgeoisie.

The fermentation reaches its height in the final apocalyptic image of Nana in her glory just before she disappears: "Son oeuvre de ruine et de mort était faite, la mouche envolée de l'ordure des faubourgs, apportant le ferment des pourritures sociales, avait empoisonné ces hommes, rien qu'à se poser sur eux" (1470). The fear of devouring femininity and woman's sexuality are thus attenuated or explained by the gradual shift away from the "odor di femina" to the stench of social decay and misery. Nonetheless, the female body which carries the diseased ferment, also houses the unknown, "l'indéterminisme," in other words, the feminine. Diseased heredity does not account for the seductiveness of the "odeur de femme," nor does it settle the conflict of sexual difference at work in the novel. Hence in the spectacular culmination of Nana's career, tainted blood erupts in putrefying lesions upon her face, destroying her seductive presence both visually and olfactorily. Her

face is a rotting indistinguishable mass and the only odors in the room are of antiseptic, "une assiette pleine de phénol dégageait une odeur fade," and of death, "le cadavre commençait à empoisonner la chambre" (1478 & 1484).

The disappearance of Nana's odor in the repulsive sight which ends the novel marks the narrator's attempt to visually expose the evils infecting the Second Empire society:

C'était un charnier, un tas d'humeur et de sang, une pelletée de chair corrompue, jetée là, sur un coussin. Les pustules avaient envahi la figure entière . . . Un oeil, celui de gauche, avait complètement sombré dans le bouillonnement de la purulence; l'autre, à demi-ouvert, s'enfonçait, comme un trou noir et gâté. Le nez suppurait encore. Toute une croûte rougeâtre partait d'un joue, envahissait la bouche, qu'elle tirait dans un rire abominable. (1485)

The intensity of this description and its perverse attention to detail, "one eye, the left one," to color, "noir, grisâtre, rougeâtre," and to forms of pus, purulence and rot, belies the ostensible return to a certain scientific objectivity. Nana's body is now etymologically that of a "putain," one who stinks.

Henri Mitterand, in the "Notes et variantes" to the Pleiade edition, has shown that Zola "tenait plus à l'horreur de l'effet qu'à l'exactitude scientifique de la description" (1737). Where Zola initially requested, ". . . la description très exacte, scientifique, très détaillée, du masque d'une femme morte de la petite vérole ordinaire," from his friend Henry Céard, he eventually decided to "invent" the necessary details for the last scene in the novel: "J'inventerai un masque, en rapprochant des documents" (Zola, *Correspondance*, letters of the 13th and 18th of December, respectively). This dismissal of detail in Zola's description of Nana's decomposing corpse: ". . . j'en suis si content que je ne le corrigerais pas, même sur des documents exacts," emphasizes the vehemence of such an uncharacteristic recourse to imagination in his work (letter of January 7 to Céard). In

the same letter informing Céard of the novel's completion, Zola again refers to his emotional involvement with *Nana*: "Jamais un oeuvre ne m'a tant bousculé . . . Je vous écris dans la joie de la délivrance, et mon dernier chapitre me paraît être ce que j'ai écrit de plus étrange et de plus réussi." The narrator of *Nana*'s grisly demise has survived his confrontation with the Other. He has exorcized the menacing fantasm of sexual woman and his own desire. Once the guise of scientific discourse is lifted, one discovers the narrator's investment in silencing, that is to say repressing, the troublesome "odor di femina" that pervades the novel. Ultimately, the distressing confrontation with female sexuality collapses into the "trou noir et gâté," the gaping black hole left in place of *Nana*, her lingering scent dispelled in the fumes of a disinfectant.

University of Richmond

NOTES

¹Charles Bernheimer in his recent book, *Figures of Ill Repute*, analyzes *Nana* in a comprehensive study of the representation of prostitution in 19th-century France. In his chapter, "Decomposing Venus," he suggests that the text, rather than repressing female sexuality, "simultaneously generates two conflicting interpretative networks for male fantasmatic apprehension of female sexuality" (227). These networks, based on the Freudian life instincts and death instincts, inform, respectively, the novel's positivist discourse and its "figurative hysteria" (*ibid.*).

²This "troubling veil" has been analysed by several critics, notably Jean Borie in *Zola et les mythes*, Naomi Schor in *Zola's Crowds*, and Janet Beizer in "Uncovering *Nana*: The Courtesan's New Clothes," as the point at which sexual difference is most noticeable and yet, the most glaringly invisible. The veil thus operates in a fetishistic role. Charles Bernheimer in *Figures of Ill Repute*, however, believes that the veil, far from reassuring the viewer, "contributes to a terrifying fantasy of the phallic woman . . ." (223). Peter Brooks in his

article, "Storied Bodies, or Nana at last Unveil'd," also examines the tantalizing and ultimately frustrating views of the female body in *Nana* and in several late 19th century paintings.

³Beizer analyzes the veil as the fetishist's covering for the gash which is the female sex organ in Zola's text: "For in the end, we do not know what Nana sees in the mirror; the veil which appears there in the place of her sex is quite literally a male projection" (55).

WORKS CITED

- Beizer, Janet L. "Uncovering Nana: The Courtesan's New Clothes." *L'esprit créateur* 25.2 (1985): 45-56.
- . The Body in Question: Anatomy, Textuality, and Fetishism in Zola." *L'esprit créateur* 29.1 (1989): 50-60.
- Bernheimer, Charles. *Figures of Ill Repute: Representing Prostitution in the 19th Century*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1989.
- Borie, Jean. *Zola et les mythes*. Paris: Ed. du Seuil, 1971.
- Brooks, Peter. "Storied Bodies, or Nana at Last Unveiled." *Critical Inquiry* 16.1 (1989): 1-32.
- Corbin, Alain. *Le miasme et la jonquille*. Paris: Flammarion, 1986. (Aubier Montaigne, 1982).
- Gallop, Jane. *Feminism and Psychoanalysis: The Daughter's Seduction*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1982.
- Montrelay, Michèle. *L'ombre et le nom, sur la fémininité*. Paris: Ed. de Minuit, 1977.
- Schor, Naomi. *Zola's Crowds*, Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978.
- Zola, Emile. *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire. Nana*. tome II. Paris: Gallimard. Ed. de la Pléiade, 1961.
- . *Emile Zola: Correspondance*. III 1877-1880. éd. de B.H. Bakker. Montréal: Les Presses Universitaires de Montréal, Paris: Centre national de la recherche scientifique, 1982.

LA REPRÉSENTATION DE LA VILLE DE NEW YORK DANS LE ROMAN FRANÇAIS CONTEMPORAIN: UNE HOMOGENÉITÉ VILLE, PERSONNAGE ET ÉCRITURE

Crystel Pinçonat

"Figurez-vous qu'elle était debout leur ville, absolument droit. New York c'est une ville debout". C'est par ces paroles célèbres que Louis-Ferdinand Céline entame l'épisode new yorkais du *Voyage au bout de la nuit* et ouvre du même coup la tradition du mythe de New York dans le roman français. Depuis le XIX^{ème} siècle, le roman urbain occupe une place privilégiée dans la littérature occidentale. Autour de ce phénomène, les approches critiques se sont multipliées, reconnaissant presque toutes une profonde affinité entre ce genre romanesque et la sensibilité moderne. Le roman urbain est ainsi devenu l'une des formes d'interrogation les plus importantes sur la condition humaine et, simultanément, il a acquis le statut de champ d'expérimentation littéraire: de nouvelles techniques y trouvaient leur expression; ne citons en exemple que *Manhattan Transfer* de Dos Passos ou *Ulysse* de Joyce. Dans cette perspective, sur la période qui s'écoule de 1945 à nos jours, le motif de la ville de New York délimite un domaine d'exploration au sein du roman français, qui permet de saisir le roman urbain dans ses formes les plus outrancières. Bien que Paris ait toujours tenu lieu de capitale littéraire française, depuis plus d'un demi-siècle, New York se profile et s'impose comme capitale de la post-modernité: New York est là qui attire et fascine les artistes. Un mirage américain se constitue, la réalité référentielle demeurant secondaire. Pour l'écrivain français, New York va représenter la Ville, ville mythique et fictive par essence, capable d'assumer toutes les grandes images fantasmatiques urbaines. Le plus souvent, ce fantasme est extrêmement homogène et s'organise autour de la trilogie: ville, personnage et écriture. On peut distinguer trois catégories de romans, reflétant, selon leurs tendances, diverses approches littéraires et historiques: les romans de la quête, les

romans de la déconstruction et les romans de l'outrance. Dans la trame du roman de voyage, les ouvrages qui participent à la tradition de la quête sont le plus largement représentés sur toute la période. Ces romans constituent des entreprises de construction: c'est en cherchant à conquérir la ville, à y trouver sa place que le sujet tente de se définir par l'écriture romanesque. Dans les années soixante-dix, cette tendance est brisée par l'exploration de nouvelles techniques d'écriture et l'émergence du nouveau roman, les données romanesques traditionnelles sont rejetées, on célèbre "la mort du personnage", la catégorie du sujet en tant qu'unité psychologique disparaît, l'écriture devient montage; la ville, univers fragmenté, se donne comme un collage: ce sont les romans de la déconstruction. Bien que cette violence faite au roman se soit estompée dans les années quatre-vingts qui marquent un retour à la narration traditionnelle, la présence de New York continue à s'affirmer dans le roman français. Dans une décennie où se multiplient les romans de la déchéance et de la violence, New York, mégapole monstrueuse, est devenue le lieu privilégié de l'outrance où se déploient les motifs de la dégradation et de la barbarie.

Après la deuxième guerre mondiale, pour de nombreux écrivains français, le voyage aux Etats-Unis a acquis le statut de rite initiatique. On a alors assisté à une prolifération d'articles, d'essais et de notes de voyage, mais la production de romans est restée assez faible. Même quand l'écriture romanesque s'est développée, l'histoire n'était le plus souvent qu'un prétexte pour articuler une expérience autobiographique à une approche critique, à une radiographie de la civilisation américaine: New York y constituait un passage obligé. Ce n'est qu'en se débarrassant de cette volonté de bilan général que l'écriture romanesque a pu s'épanouir; mais du fait de son origine, l'expérience vécue d'un voyage, elle a trouvé son expression privilégiée dans le roman de la quête, faisant une large place à la transposition autobiographique.

Ainsi, dans les années d'après-guerre, se dessine une tendance exotique: le personnage principal, émigré, part à la découverte du Nouveau Monde. Cette tentation de l'Amérique prend souvent figure de trahison: à New York, le personnage découvre l'exil et l'amour. Dans

cette trame, les romans d'adultère prolifèrent. L'épouse légitime restée en France, c'est une autre femme qui va initier le héros aux secrets de la ville. Le plus souvent, comme dans *Les nomades* de Michel Mohrt, une correspondance s'opère entre la femme et la ville, New York apparaît comme une série de lieux stéréotypés, de cartes postales:

Franci, c'était New York, les gratte-ciel au couchant, vus du sommet de Bryan Tower; la foule, à l'angle de Madison Avenue et de la Quarante-deuxième rue; un banc sous un arbre de Washington Square, l'une des dernières belles soirées de l'automne. (216)

Dans ces romans, le motif du déchirement se traduit essentiellement dans la figure de l'adultère, déchirement entre deux femmes, entre deux pays, entre un passé européen marqué par la guerre et un présent américain, renouvelé.

Avec des romans plus récents comme *Roman de Roberte* de Françoise Bouillot, *Violet ou le Nouveau Monde* de Jean-Paul Chavent et *Sphinx* d'Anne Garréta, ce motif du déchirement est radicalisé par la présence destructive de la ville. Comme le montre Blanche Gelfant dans *The American City Novel*: "The comprehensive theme of city fiction is personal dissociation: the prototype for the hero is the self-divided man" (21). Dépassant le roman d'adultère exotique, le roman de la quête devient avant tout urbain. Le personnage principal, amoureux qui se livre le plus souvent sous la forme du "je", part pour conquérir un objet: la ville de New York. C'est la chaîne fantasmatique: "l'Autre me donne New York qui me donne l'Amérique" qui permet au sujet de se construire tout en possédant la ville:

Ils [les bras] veulent saisir, et on ne peut tenir la ville de New York ni les continents ni les siècles dans le faible écartement des bras humains: alors j'ai serré en toute bonne foi, pour tromper, sans le savoir une passion autrement plus puissante, l'habitant de l'appartement. (*Roman de Roberte* 70)

Mais, très vite, le sujet s'aperçoit que cette équation est un leurre; de conquérant, il devient naufragé, éprouvant dès lors le déchirement, la dissociation propre au roman urbain. Ce n'est que l'écriture de cette dérive, de cette tentation autodestructive, tragédie ultime du roman urbain qui permet au sujet de la maîtriser:

J'étais moi-même en train de redevenir une forme vide, sans lien, rien qu'un oeil béant, détaché de la conscience, captant pour rien des images, là, entre une poubelle et une borne à incendie. (*Violet* 18)

Le titre-même du roman de Serge Doubrovsky: *Fils*, célèbre cette métaphore de la guérison par la suture que permet l'écriture. En tissant les fils de la douleur - douleur de l'exil, douleur du deuil de la mère - l'écriture par le biais d'un style saccadé et d'une typologie de la dispersion à l'image du sujet, redonne unité à un moi morcelé:

Suis sur Broadway rafales de taxis jaunes
brinquebalants qui s'emballent sirènes
d'ambulance en coup de vent déambule
vacarme m'envahit New York s'engouffre dans
mes oreilles
ça m'expulse. Peux plus rester en place dans
ma caboche. Mots dans les doigts. J'ai
l'écriture dans les jambes. Quand je marche
par sauts, par gambades, les phrases
bondissent. (307)

Dans ces romans, c'est dans l'errance urbaine que se résorbe la quête du lieu et du moi par le sujet solitaire. Sa déchirure interne provoque une restriction du champ visuel et une perception fragmentée du monde. New York se donne à travers des signes dispersés de l'urbain; résultat de l'effritement du sujet, la ville - et chez Doubrovsky, même l'écriture - s'éparpille.

Toujours dans la tradition de la Quête, tout autre est l'orientation qu'adoptent certains romanciers qui développent ce que Blanche Gelfant nomme "le roman écologique". Ici, c'est la structure communautaire qui va servir de cellule protectrice au personnage et lui

permettre de survivre. Comme le montre Edgar Morin dans *New York, la ville des villes*:

New York brasse et broie. Elle détruit les structures nationales des immigrants, mais renforce les structures archaïques des cultures déracinées [. . .] ce qui se reconstitue, c'est donc l'univers archaïque de clans, de tribus, de mafias [. . .] L'individu est à la fois atomisé et accroché à sa petite communauté néoarchaïque. Ceux qui ne trouvent pas leur communauté sont alors rejetés et détruits. (58)

Ainsi, le personnage échappe à New York qui le traque en se réfugiant dans sa communauté qui lui sert de bouée de sauvetage. Le plus souvent, le clan s'organise autour d'une figure maternelle fortement reliée au réel et au passé qui sert de point d'ancrage: John, le Cheyenne, dans *John l'Enfer* de Didier Decoin, Agata, la Sicilienne de Little Italy dans *Oublier Palerme* d'Edmonde Charles-Roux et Léone, l'artiste qui confectionne des bijoux dans *Léone et les siens* de Claude Roy. Dans ce dernier roman, New York est très peu décrite, elle ne se laisse appréhender que de façon diffuse par les personnages qui vivent retranchés dans un appartement:

Au début de l'après-midi l'air était si brûlant, chacun en sueur, et tout à coup la rue était silencieuse, la rumeur de New York n'était plus que le long ronflement d'un four de boulanger, le grondement soyeux d'un feu d'enfer. (*Léone* 13-14)

Alain Robbe-Grillet, Pierre Bourgeade et Claude Simon en s'emparant du thème new yorkais dans les années soixante-dix dépassent largement cette problématique de sauvetage. New York leur permet d'explorer de nouvelles limites, l'écriture devient déconstruction et montage. Tant pour Pierre Bourgeade dans *New York Party* que pour Alain Robbe-Grillet dans *Projet pour une révolution à New York*, New York constitue un fantastique réservoir d'images d'Epinal, fascinantes par leur potentiel de violence et de crimes.

New York Party. Raconte le trajet d'une femme: jeu de l'oie sexuel, le livre se divise en quartiers, chacun incarné par un homme différent. Alain Robbe-Grillet pousse l'expérience plus loin, le fantasme new yorkais éclate. Il écrit dans un article publié dans *Le nouvel observateur*:

Ville imaginaire s'il en fût, elle représente un paroxysme jamais atteint de merveilles et de terreur, avec son monde underground du crime, du vice, de la drogue, matérialisé par le réseau immense et délabré du métro souterrain.

New York, mégapole post-nucléaire, devient le lieu privilégié de cette "marge mortelle" qu'explore la littérature: ville décentrée, habitée par le fantasme de sa propre destruction, elle correspond à l'entreprise de mise à mort du personnage et à une écriture de "bris-collage", pour reprendre le jeu de mot de Claude Lévi-Strauss. Comme le précise Alain Robbe-Grillet:

Loin de disparaître, l'anecdote se met à foisonner: discontinue, plurielle, mobile, aléatoire, désignant elle-même sa propre fictivité, elle devient un "jeu" au sens le plus fort du terme.

Si c'est essentiellement au cinéma et à la sous-littérature qu'Alain Robbe-Grillet et Pierre Bourgeade empruntent les images qui leur servent de thèmes générateurs, c'est du côté des arts plastiques que se tourne Claude Simon dans *Les corps conducteurs*. Comme le montre J. Loubère, c'est parce que l'écrivain explore un nouveau monde littéraire qu'il situe son texte à New York. Les diverses oeuvres picturales qui servent de références au texte sont reproduites dans *Orion aveugle*, mais disparaissent dans *Les corps conducteurs*. Dans cette vaste composition baroque, elles sont absorbées par l'écriture et sont parties intégrantes du substrat littéraire. Tout est déjà de l'ordre de la représentation, New York est traitée de façon picturale et devient pour le corps souffrant qui enregistre le monde extérieur la toile de fond sur laquelle s'accrochent et se développent différents motifs:

Comme avant le croisement, la rue est bordée de chaque côté par une succession d'immeubles hétéroclites, les façades de buildings moyens, de gratte-ciel ou de maisons à peine hautes de trois ou quatre étages alternant au hasard des démolitions et des reconstructions de même que se succèdent de luxueuses vitrines au châssis d'acier et de petits magasins désuets où les marchandises sont exposées ou plutôt simplement déballées et empilées sans aucun souci de présentation (204)

Dans ce roman de démolition et de reconstruction, New York, ville d'assemblage, se transforme en une oeuvre de Robert Rauschenberg ou d'Andy Warhol, et, parallèlement, des collages de Rauschenberg et des montages photographiques d'Andy Warhol viennent fertiliser le texte, assimilés et métamorphosés par l'écriture.

Avant de conclure, il faut insister sur la vulgarisation du thème de New York dans les années quatre-vingts. De plus en plus, New York, capitale culturelle qui invitait à l'exploration, est renversée en un fantasme de barbarie. New York, ville de l'outrance, devient le terrain d'action de personnages monstrueux, extraordinaires; plus que jamais elle est construite comme un monde vertical et infernal où se produisent de foudroyantes ascensions et de tragiques chutes. Même si l'on peut douter de la qualité littéraire des best-sellers de Jean-Loup Sulitzer ou d'un roman de science-fiction comme *La nuit des enfants rois* de Bernard Lenteric, ils révèlent cette tendance: c'est à New York, nombril du monde, que les surhommes entreprennent leur conquête de l'univers; New York est leur cible, leur champ de bataille. Une équation se pose entre la ville et ces formes dégradées de l'épique. Face à ces conquérants, se perpétue dans d'autres textes le monde des marginaux. S'éloignant du réalisme, ils empruntent leur atmosphère et leurs personnages à la bande dessinée et se peuplent de figures picaresques: New York devient une cour des miracles moderne. Dans *Arnold le geek de New York* de Jérôme Charyn et Michel Martens, Arnold est dépeint comme

une "figure de l'antique Babylone"; sa déchirure est symbolisée par un signe particulier: il a une cicatrice au milieu du front qui fait penser à une fermeture Eclair. Arnold, en quête d'un lieu, s'enfonce dans les différentes strates de New York, représentées comme les diverses couches de la civilisation pour parvenir à l'enfer. Son trajet s'achève en Birmanie, univers souterrain où règne la barbarie; il n'est plus qu'un fantôme, ombre parmi les ombres:

Le tissu amianté pendouillait comme un vieux chiffon. De minuscules ampoules éclairaient le tunnel. Il pouvait distinguer des visages, plaqués contre un tuyau, tous les cinquante-soixante mètres. C'était les habitants du tunnel, des hommes vêtus de manteaux et de chapeaux en papier, qui restaient chacun dans leur coin. Le genre n'était pas à la communauté dans cette route de Birmanie (36)

Ainsi, on constate que le mythe de New York depuis 1945 s'est radicalisé dans la littérature française. Ayant pris à l'origine un tour autobiographique et exotique, il a abouti à l'explosion des formes traditionnelles dans les années soixante-dix; aujourd'hui, s'il raconte de plus en plus des naufrages, il emprunte largement ses images au cinéma, à la bande dessinée et au roman policier. Le thème de New York tient donc lieu de révélateur en exposant les différents mirages qui fascinent les écrivains français, comme le récapitule la formule de Ronald Blunden: "Paris et New York sont aujourd'hui l'un pour l'autre moins des ensementeurs d'idées que des écrans sur les quels chaque ville projette ses propres phantasmes" (164).

WORKS CITED

- Blunden, Ronald. "Paris/New York: un siècle d'électrolyse culturelle." *Autrement* 39 (1982): 157-164.
- Bouillot, Françoise. *Roman de Roberte*. Paris: Maren Sell Cie, 1988.
- Charyn, Jérôme et Martens, Michel. *Arnold le geek de New York*. Paris: Libération, 1980.
- Chavent, Jean-Paul. *Violet ou le Nouveau Monde*. Paris: Actes Sud, 1985.
- Doubrovsky, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.
- Gelfant, Blanche Housman. *The American City Novel*. Norman: U of Oklahoma, 1954.
- Loubère, J.A.E. *The Novels of Claude Simon*. Ithaca/London: Cornell UP, 1975.
- Mohrt, Michel. *Les nomades*. Paris: Albin Michel, 1951.
- Morin, Edgar. *New York, la ville des villes*. Paris: Galilée, 1974.
- Robbe-Grillet, Alain. Article paru dans *Le nouvel observateur* du 26 juin 1970.
- Roy, Claude. *Léone et les siens*. Paris: Gallimard, 1963.
- Simon, Claude. *Les corps conducteurs*. Paris: Les éditions Minuit, 1971.

JUEGO E IRONIA EN DOS RELATOS DE JULIO RAMON RIBEYRO

Jesús Rodero

Acercarse a la narrativa breve de Julio Ramón Ribeyro desde la perspectiva de la teoría del juego puede parecer una tarea arriesgada para los que conocen su obra, sobre todo para aquellos críticos que la han encasillado dentro de la narrativa realista y de costumbres. Sin embargo, relatos como "La insignia" y "Sobre los modos de ganar la guerra" no sólo se prestan a esta aproximación sino que, además, pueden entrar perfectamente en lo que Derrida ha llamado el juego de disrupción o ruptura de la presencia.

Antes de nada, permítasenos una breve introducción teórica. Se pueden distinguir dos aproximaciones a la interpretación del juego. Por un lado, Johan Huizinga lo ve como una actividad en la que se postula una segunda realidad que supera y escapa al plano real de la vida cotidiana, creando así otra realidad supralógica, enmarcada en un espacio autónomo, perfecto y centrado con sus propias leyes de funcionamiento. Este juego centrado se desenvuelve en un marco temporal y espacial con ritmo y armonía propios. Según esta aproximación, toda literatura sería una actividad lúdica, sería juego.

Por otro lado, Susan Stewart se aproxima a la teoría del juego desde el punto de vista del "nonsense", actividad según la cual el mundo se desorganiza y reorganiza y, mediante la cual, se rompe con la supuesta racionalidad del sentido común. Así, el sentido común, como forma de orden centrado y arbitrario, se descompone ante el "nonsense" como actividad lúdica. De tal manera que el juego literario, entendido como "nonsense", no se somete al contexto. No es una reproducción del sentido común, de la realidad contextual; más bien produce una escritura capaz de comentarse a sí misma y de actuar sobre el contexto para provocar cambios en el mismo. Así, la literatura realista no entraría en el campo del juego dado que trata de reproducir miméticamente la realidad lógica y causal.

Por lo tanto, podemos ver dos tendencias teóricas en la interpretación del juego: una conservadora, que tiende al orden y que ve el juego como un intento de creación de otra realidad autónoma y perfectamente enmarcada. La otra, revolucionaria, que ve la actividad lúdica como disipadora y disruptora del orden del sentido común y que, a través de sustituciones infinitas, impide la imposición de un centro, de un marco ordenado y tranquilizador. Jacques Derrida resume ambas tendencias perfectamente:

Hay, pues, dos interpretaciones de la interpretación, de la estructura, del signo y del juego. Una pretende descifrar, sueña con descifrar una verdad o un origen que se sustraiga al juego y al orden del signo, y que vive como un exilio la necesidad de la interpretación. La otra, que no está ya vuelta hacia el origen, afirma el juego e intenta pasar más allá del hombre y del humanismo, dado que el nombre del hombre es el nombre de ese ser que, a través... del conjunto de su historia, ha soñado con la presencia plena, el fundamento tranquilizador, el origen y el final del juego. (400-1)

Desde la perspectiva de estas dos aproximaciones interpretativas, vamos a tratar de analizar los dos relatos de Ribeyro antes mencionados: "La insignia" y "Sobre los modos de ganar la guerra."

La insignia

En este cuento se nos narra en primera persona la curiosa historia de un individuo elevado por el azar y la casualidad (que no la causalidad) a la presidencia de una asociación o sociedad desconocida y enigmática. Todo empieza cuando el narrador encuentra en un basural "una menuda insignia de plata, atravesada por unos signos que en ese momento me parecieron incomprensibles" (45). Estas palabras nos sitúan, de entrada, en la ironía y la ambigüedad. En la ironía porque, en realidad, nuestro protagonista nunca llegará a comprender esos signos que atraviesan la insignia aún

cuando llegue a presidir lo que ella representa. En la ambigüedad porque esa imposibilidad de conocimiento, de decodificación que atraviesa todo el relato se transmite al lector y le envuelve en el juego de la imprecisión azarosa, en el juego de los acontecimientos discursivos sin reglas conocidas y, por lo tanto, sin centro, origen o causa que posibilite la interpretación.

Después de olvidar la insignia en un bolsillo de su traje durante un tiempo que "no puedo precisar" (45), el narrador vuelve a recuperarla cuando el dependiente de una lavandería a la que había llevado su traje le entrega una cajita con algo dentro: "Era, naturalmente, la insignia y este rescate inesperado me conmovió a tal extremo que decidí usarla" (45). Este momento marca el inicio del juego, a partir de ahora "empieza realmente el encadenamiento de sucesos extraños que me acontecieron" (45). Al usar la insignia, el narrador entra, sin saberlo, en el juego. Pero en un juego peculiar cuyas reglas nunca le serán rebeladas y en el que la ambigüedad irónica y la interrupción del sentido común marcan la pauta del discurso y van a provocar una serie de cambios en la vida del protagonista, es decir, en el contexto de la realidad del relato. El primero de estos sucesos extraños ocurre en una librería de viejo:

El patrón, que desde hacía rato me observaba desde el ángulo más oscuro de su librería, se me acercó y, con un tono de complicidad, entre guiños y muecas convencionales, me dijo: 'Aquí tenemos algunos libros de Feifer'... Y acto seguido añadió: 'Feifer estuvo en Pilsen'. (45)

Por supuesto, nuestro narrador no sabe quién es Feifer. La intriga y el estupor se adueñan de él ante la incapacidad de decodificar esos mensajes. Desconoce las reglas de dicho juego y ni siquiera sospecha que la insignia que lleva prendida de su chaqueta pueda tener algo que ver con las palabras del librero. Ante la imposibilidad de comprender abandona la librería desconcertado. El protagonista ha entrado en el juego pero aún no lo ha aceptado y, desde su realidad ordenada por el sentido común, trata de entender: "Durante algún tiempo estuve razonando sobre el significado de dicho incidente, pero como no pude solucionarlo acabé por olvidarme de él" (46).

El segundo incidente no sólo no le ayuda a comprender sino que le introduce aún más en la sorpresa y el desconcierto:

Caminaba por una plaza de los suburbios cuando un hombre menudo, de faz hepática y angulosa, me abordó intempestivamente, y antes de que yo pudiera reaccionar, me dejó una tarjeta entre las manos, desapareciendo sin pronunciar palabra. (46)

Las leyes del sentido común se subvierten una y otra vez en la mente estupefacta del narrador. Las palabras (habladas o escritas) no pueden ser marcadas con un significado preciso y tranquilizador. Por su parte, los silencios sólo añaden misterio al enigma. De ahí la asociación continua de los protagonistas de los incidentes con la oscuridad, la sospecha y el desconcierto. Este incidente le lleva, "como es de suponer" (46), en la fecha indicada a la dirección escrita en la tarjeta. Nuestro narrador cree empezar a entender lo que ocurre cuando observa a varios sujetos extraños con insignias iguales a la suya. El narrador, así como el lector, igualmente despistado e ingenuo hasta el momento, cree que en dicha reunión se van a resolver todas sus dudas. Las leyes lógico-causales se han de imponer sobre la imprecisión y la ambigüedad para poder asirnos a una explicación centrada y esencial. Sin embargo, ese juego en el que ha entrado el protagonista y hemos entrado todos, no es el juego perfectamente ordenado, con reglas fijas, centrado y autónomo de Huizinga. La ironía del hablante básico, a través del narrador, nos va a introducir aún más en la ambigüedad y el absurdo que desbordan el sentido común. En esa casa señalada aparece un señor de aspecto grave y empieza a hablar interminablemente. ¿Sobre qué?

No sé precisamente sobre qué versó la conferencia ni si aquello era efectivamente una conferencia. Los recuerdos de niñez anduvieron hilvanados con las más agudas especulaciones filosóficas, y a unas digresiones sobre el cultivo de la remolacha fue aplicado el mismo método expositivo que

a la organización del estado. Recuerdo que finalizó pintando rayas rojas en una pizarra, con una tiza que extrajo de su bolsillo. (46)

El sinsentido, el absurdo y su ironía borran los límites del sentido común. Poco a poco, la perplejidad inicial del narrador irá haciendo sitio a la aceptación de ese marco lúdico disipador y descentrado. Las reglas serán, precisamente, la ausencia de reglas, sólo una serie de signos visuales funcionarán como detonantes de la transformación continua: por un lado, la insignia; por otro, las rayas rojas en la pizarra. Tras la conferencia nuestro hombre entabla una conversación con el conferenciante que le llevará a ingresar en el círculo. En esa charla el narrador reproduce las palabras del librero, significantes sin significado preciso para él. El absurdo se apodera de él y de la narración. El sentido común por el que trataba de explicar los acontecimientos extraños se disipa y, como nuevo miembro de esa sociedad, recibe su primer encargo: "Traígame en la próxima semana -dijo- una lista de todos los teléfonos que empiecen con 38" (47).

Toda esta primera parte del relato está dominada por la imprecisión y el estupor provocados por la incapacidad de encontrar explicaciones lógicas a los sucesos. A partir de ahora y hasta el final del relato, la imprecisión y la ambigüedad permanecerán. El desconcierto del narrador tampoco desaparece, pero una vez que nuestro hombre ingresa en el círculo y acepta el juego infinito de sustituciones, la necesidad de encontrar explicaciones desaparece y, por lo tanto, la realidad lógica y ordenadora del caos queda al margen, pero no fuera. Después de ese primer encargo, el protagonista-narrador deberá cumplir una nueva serie de encargos semejantes:

Así, por ejemplo, tuve que conseguir una docena de papagayos a los que ni más volví a ver. Más tarde fui enviado a una ciudad de provincias a levantar un croquis del edificio municipal. Recuerdo que también me ocupé de arrojar cáscaras de plátano en la puerta de algunas residencias escrupulosamente señaladas..., de adiestrar a un mono en gestos parlamentarios, ... o espiar a mujeres exóticas

que generalmente desaparecían sin dejar rastro. (47)

En fin, sin necesidad de precisar excesivamente nuestra interpretación, porque tampoco es necesario ni nos lo permite el texto, podemos decir que las acciones de esta sociedad, círculo u organización llevan el sello, la marca del sinsentido lúdico. No importan las intenciones, sólo las acciones: repetir, sustituir, no dejar que nada se erija como centro salvador y estático. Esas son las reglas del juego. Pero eso no es todo, y aquí está la paradoja irónica del relato. Si bien las actividades lúdicas del círculo son disruptoras, su estructura interna reproduce el funcionamiento jerárquico del marco social. Cuanto mejor y más rápido lleva a cabo el narrador los encargos (es decir, su trabajo) más consideración y rango va ganando dentro de la estructura de la organización. De esta manera, el protagonista va ascendiendo de rango:

Pronto fui relator, tesorero, adjunto de conferencias, asesor administrativo, y conforme me iba sumiendo en el seno de la organización aumentaba mi desconcierto, no sabiendo si me hallaba en una secta religiosa o en una agrupación de fabricantes de paños. (48)

El desconcierto no desaparece, pero tampoco se buscan ya explicaciones. El juego de la disrupción le ha absorbido. Pero además, el desconcierto se extiende a la realidad exterior, a los familiares del narrador; los cuales, empeñados en mantener su orden lógico y causal e incapaces, por tanto, de entender la actividad absurda del protagonista, le llegan a recomendar que visite a un psiquiatra: "Sobre todo, recuerdo haberlos intrigado mucho un día que me sorprendieron fabricando una gruesa de bigotes postizos pues había recibido dicho encargo de mi jefe" (48).

Pero la actividad lúdica no puede ceder ante el sentido común. Así que nuestro narrador sigue dedicándose, "con una energía que ni yo mismo podía explicarme" (48), a las labores de su organización. Nuestro ejecutivo lúdico viajará al extranjero, dará conferencias y extenderá la insignia de plata "por todos

los confines del continente" (48). Finalmente, tan desconcertado como al principio, es designado presidente, con una renta de cinco mil dólares, casas en los balnearios, sirvientes con librea y "hasta una mujer encantadora que viene a mí por las noches sin que yo la llame" (48).

A estas alturas de la narración el "nonsense" ataca ya descaradamente los fundamentos de la realidad causal y provoca una serie de cambios en el contexto social y en la percepción del lector de ese contexto. El hablante básico, a través de la ambigüedad paradógica e irónica, ha construido una realidad lúdica que se proyecta en la realidad del sentido común. Un juego cuyas reglas son el absurdo y la ruptura permanente, pero cuya estructura de funcionamiento es la del orden lógico y centrado. Porque, como dice Derrida:

No podemos enunciar ninguna proposición destructiva que no haya tenido ya que deslizarse en la forma, en la lógica y los postulados implícitos de aquello mismo que aquélla querría cuestionar. (386)

De esta forma, la organización utiliza la estructura del orden real como forma de funcionamiento y la actividad lúdica disipadora y disruptora como método para borrar los límites de la certidumbre e invertir las categorías causales y centradoras de la realidad. De tal forma que esa realidad, esta realidad, no es más que otra simetría con apariencia de orden, como diría Borges. Por todo esto,

Y a pesar de todo esto, ahora, como el primer día y como siempre, vivo en la más absoluta ignorancia, y si alguien me preguntara cuál es el sentido de nuestra organización, yo no sabría que responderle. A lo más, me limitaría a pintar rayas rojas en una pizarra negra. (49)

Sobre los modos de ganar la guerra.

En este segundo relato vamos a asistir al enfrentamiento entre los dos tipos de actividad lúdica a los que nos

referíamos al inicio de este trabajo: el juego conservador, representado por el juego cerrado y centrado del juego de la guerra, por un lado. El juego revolucionario y disruptor que se encargará de disipar y borrar los límites estáticos y perfectos de ese otro juego conservador a través de la capacidad subversiva de la palabra, por el otro. Como en el cuento anterior, aquí la narración ingenua en primera persona ayuda a descomponer, mediante la ironía, el orden prepotente del juego centrado.

Nos encontramos en una típica escuela secundaria de Perú. Los muchachos, tras la clase de botánica, se disponen a ir de maniobras militares con el subteniente Vinatea. El juego de la guerra posee reglas fijas e inquebrantables, se constituye en actividad centrada, perfecta y autónoma. Por lo tanto, el subteniente se toma muy en serio su juego, aunque su ineptitud le ponga en ridículo cada vez que abre la boca: "-Nuestro objetivo es la huaca Juliana -añadió, y dió orden de ponerse en marcha por la dirección opuesta a la que se encontraba la huaca" (87). De esta forma, el juego estructurado y centrado, juego del poder, se va a iniciar marcado por el ridículo al enfrentarse con el contexto sobre el que quiere imponerse: "A medida que avanzábamos, las filas se fueron estirando y quedamos formando una desordenada compañía cuyos últimos integrantes, los mayores, fumaban" (88).

Por fin, la compañía llega al pie de la colina. El subteniente Vinatea va a explicar en que consiste el juego y a delimitar el marco del mismo:

Nos advirtió que tomar por asalto un bastión empinado no era juego de niños. -Sobre todo -agregó- si el enemigo dispone de ametralladoras... Estamos en plena guerra -nos informó-. Los dos ejércitos combaten sangrientamente por conquistar la victoria. El enemigo se ha apoderado de la fortaleza de la huaca Juliana y los patriotas luchan por reconquistarla. (89)

Como decíamos, la ingenuidad del narrador (uno de los estudiantes) se transforma en ironía al poner en contraste la realidad y el marco estático y cerrado del

juego: "Nosotros observamos la cumbre de la huaca en busca de eventuales adversarios. Sólo vimos tres gallinazos que se expulgaban al sol" (89).

Tras establecer el marco, es necesario fijar las reglas del juego. Por supuesto, el subteniente se encarga de ello, elije a los alumnos más corpulentos y añade: "Nosotros somos los patriotas que vamos a recuperar la huaca. Todos los demás son el enemigo que la defiende. Si logramos llegar a la cima, hemos ganado la guerra" (89). De nuevo el contexto se va a imponer sobre el juego conservador del poder, resquebrajando sus límites poco a poco: "-¿Podría quedarme entre el enemigo, mi subteniente? -preguntó Luis Angulo" (90). De esta forma, ese juego que trata de crear un orden supralógico y superior a la realidad se va a ver incapaz de establecer un marco autónomo y superar su contexto. A medida que el relato avanza, asistimos a la descomposición paulatina de este juego bélico ritualizado a partir del sentido común y su jerarquía. Las transgresiones de los estudiantes contra las reglas y contra el marco del juego irán invirtiendo el carácter serio de la actividad bélica hasta disiparla en el "nonsense" lúdico y disruptor, provocado finalmente por el propio subteniente. Pero no adelantemos acontecimientos.

El juego va a comenzar. Desde lo alto de la colina el ejército "enemigo", y con él nuestro narrador, observa entre estupefacto y divertido las ridículas maniobras de aproximación de los patriotas, dirigidos por el subteniente Vinatea, quien

Resueltamente se echó de bruces al suelo y comenzó a reptar entre el polvo y los terrones, utilizando como medio de tracción sus codos. Lo seguía Luis Angulo que, aferrando en la mano una rama, había intentado disfrazarse de matorral. Los demás, sin ningún arte pero con mucho empeño, trataban de imitar la reptación del subteniente y sólo conseguían dar la impresión de una pandilla de locos nadando en una piscina seca. (91)

Desde el punto de vista del narrador, las categorías del juego se invierten. Los patriotas son ahora el enemigo, cuya ineptitud y torpeza para llevar a cabo el

juego dirigido por el subteniente les conducirá a una derrota humillante:

Nuestra brusca aparición, tan agrupada y aguerrida, los sorprendió. El subteniente vaciló un instante e intentó proseguir su ascensión oblicuamente, pero un terrón bien dirigido le reventó en el pecho llenándole de polvo la cara, y otro le sacudió una oreja. Sus compañeros, desorientados, hufan en desbandada, protegiéndose la cabeza con las manos. (91)

Con la derrota de los patriotas, se produce la derrota del juego serio y ridículo de la guerra, de la simulación del ritual de la muerte. Pero el juego no puede terminar así desde el punto de vista del poder. El subteniente interrumpe el bombardeo y trata de restablecer el orden lógico (los buenos patriotas deben ganar) de otra forma, recurriendo al discurso ejemplificador. Esto será su perdición. El mismo va a iniciar con sus palabras la ruptura definitiva de su juego. Rojo de ira y de humillación, Vinatea grita: "¡Ustedes olvidan que nuestra artillería protegía nuestro ataque! ¡En consecuencia, no podían estar ustedes aquí cuando empezamos a subir! ¡Este lugar había sido barrido por nuestros cañones! (91-2).

A partir de este momento se rompe el marco cerrado de la acción bélica y el discurso lúdico y disipador impone su ley: "Si, mi subteniente -dijo Perucho-. Pero nuestra aviación había intervenido antes y había silenciado su artillería" (92). El subteniente ya no puede sustraerse al juego disruptor que él mismo ha iniciado y debe asumirlo. Así que replica: "¡Pero nosotros tenemos defensa antiaérea!" (92). Sin embargo Perucho concluye: "Nuestros espías la habían saboteado, mi subteniente" (92). El planteamiento del juego conservador ha sido destruido y el descentramiento podría extenderse hasta el infinito. El subteniente, doblemente derrotado y humillado por su propio juego y por el juego del discurso, sólo puede recurrir a la fuerza para restablecer el poder y su orden. La venganza personal será su método. Ordena descender a todos los muchachos a la carrera. El último será castigado. Por

supuesto, el orden de llegada está fijado de antemano: Perucho, el disruptor del orden será la víctima de la ira de Vinatea. Un nuevo ritual del juego conservador del poder servirá para efectuar el castigo:

Al llegar abajo se colocó al final de una de las columnas y ordenó un cuarto de vuelta, de modo que quedamos mirándonos de cara, formando el callejón de castigo... Perucho se aventuró por el corredor y empezaron a llover los golpes. (93)

Pero el castigo del trasgresor no es suficiente. El subteniente sabe que el marco del poder y su juego han sido borrados, disipados por el discurso y su juego de sustituciones. También necesita clausurar ese juego disruptor y centrarlo para mantener el control. Por fin, la fuerza bruta parece iluminar su escasa materia gris, se echa a reír y dice:

Alumno Pedro Bunker, le voy a decir una cosa. Sus espías no podían haber destruido nuestra defensa antiaérea...¿Sabe por qué?... ¡No podían porque sus espías habían sido descubiertos por nuestro servicio de inteligencia y fusilados! Fueron alineados contra una pared y, ita, ta, ta, ta! pasados por las armas. Yo mismo di la orden. ¡Ta, ta, ta, ta! ¡Fusilados! (94)

Irónicamente, el subteniente vuelve a iniciar el juego de la interrupción discursiva que pretende clausurar. Al fin y al cabo, ya no hay forma de totalizar la realidad del juego. Todo intento de restituir el orden cerrado por medio de la palabra es imposible desde el momento en que el marco del juego conservador fue borrado y se instauró la falta, la ausencia de un centro que detenga la precipitación en la palabra y funde de nuevo el juego ordenado.

Por supuesto, Perucho se cuida mucho de volver a replicar la última ocurrencia del subteniente. Conoce las consecuencias de la transgresión. Sin embargo, la ley de la fuerza no puede constituirse como centro totalizador y ordenador que acabe con el juego de la repetición y la

repetición del juego. Porque el subteniente debería siempre volver a las palabras, al discurso que nunca es definitivo y nunca puede ser clausurado. Esto es la guerra, pero la guerra descentrada de los signos, de las palabras. Hasta el mismo Vinatea es capaz de entenderlo finalmente: "Así es la guerra -dijo-. La gana no sólo el más valiente, sino el que tiene más coco, esto de acá (se dio una palma en la frente)" (94).

University of Cincinnati

OBRAS CITADAS

- Derrida, Jacques. "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas." *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Huizinga, Johan. *Homo ludens*. Madrid: Alizanza Editorial, 1972.
- Ribeyro, Julio Ramón. *Silvio en el rosedal*. Barcelona: Tusquets editores, 1989.
- Stewart, Susan. *Nonsense*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1979.

**GENDER AND THE SONNET:
MARCELINE DESBORDES-VALMORE AND
PAUL VERLAINE**

Gretchen Schultz

Of all the various aspects that poetry offers for study--rhetorical, thematic, imagistic, subjective--what dryer and seemingly more disinterested facet is there than versification? And yet behind each rhyme, meter and fixed form, as behind all poetic conventions that distinguish poetry from prose, there lies a history of individual poets and readers whose cumulative activity conspires to codify such technical elements. These histories find formal features to be no more gender neutral than any other aspect of the lyric.

I offer Marceline Desbordes-Valmore, a romantic poet who lived from 1786 to 1859, as an example of how we might read both the formal choices of a poet and the conventions of her poetic environment as gender-determined. Although she received her share of praise from such poetic luminaries as Lamartine, Hugo and Baudelaire, she was never admitted among their ranks. These and other canon-makers patted her on the back and neatly shelved her volumes away under the heading of minor poetry. Both the praise and the criticism she received touched upon the fact of her gender.

Her poetry was taken as what Barbara Johnson has called "the absolute voice of the native informant from the field of the Eternal Feminine."¹ Desbordes-Valmore was seen to have a heart of gold and to be overflowing with wifely and maternal instincts. Victor Hugo summarized this perception when he wrote to her that "vous êtes reine du monde des sentiments."² And Baudelaire opined that "Mme Desbordes-Valmore fut . . . à un degré extraordinaire l'expression poétique de toutes les beautés naturelles de la femme" (II, 147). One might question the sincerity of his praise, since Baudelaire was usually less enthusiastic about things feminine and natural, having once written with more characteristic invective that "la femme est naturelle, c'est-à-dire abominable" (I, 677).

Negative criticism targeted what was perceived to be the compositional weakness of Desbordes-Valmore's poetry. Baudelaire took it upon himself to notice "tout ce qui lui manque de ce qui peut s'acquérir par le travail" (II, 146). And Barbey d'Aurévilly went so far as to make explicit the otherwise tacit assumption that her poetry, like that of all other women poets, was inferior simply because of its author's sex. He wrote that "les femmes sont incapables de jamais avoir de profonde et de saisissante originalité."³

Without supporting Barbey's contention that women's writing is inferior, perhaps we can agree with him that there is, after all, something to be said about gender difference in poetry. But instead of reducing this complex issue to the biological sex of the poet, after considering Desbordes-Valmore I will study some of Paul Verlaine's poems in order to show how he too inscribed gender in his manipulation of poetry's formal features.

If Desbordes-Valmore's relationship to the *métier* of poet was conditioned by her gender, it is reasonable to assume that her use of the tools of her trade was as well. A study of the formal level of her poetry shows that its shape was literally determined by questions of sexual difference. She avoided fixed forms, in particular the sonnet, which she herself identified as masculine: "Mon avis est . . . que ce genre régulier n'appartient qu'à l'homme, qui se fait une joie de triompher de sa pensée même en l'enfermant dans cette entrave brillant" (*Lettres*, I, 151).⁴

One condescending critic wrote of Desbordes-Valmore that "le sonnet pour elle [était] trop difficile."⁵ But there is certainly more to Desbordes-Valmore's repudiation of the sonnet than a supposed flight before the intellectual problems posed by the form's imperative to reconcile quatrains and tercets, or the technical difficulty of constructing a tightly-knit rhyme scheme. The history of the sonnet in France offers Desbordes-Valmore more obvious reasons for rejecting it as a form dominated by a masculine tradition. Introduced from Italy in the first half of the 16th century, the sonnet came bearing Petrarchan conventions that, in the image of Laura, locked the female beloved in a specularized and objectified position. No form could be more antithetical to the quest for feminine subjectivity in poetry, or more

opposed to Desbordes-Valmore's poetics which aimed to evoke proximity between lover and beloved in the lyric, and which preferred spoken diction to the lofty eloquence of conventional poetic language. That Louise Labé was able to write a unique and highly feminine series of sonnets in spite of the constraints of tradition is both admirable and subject for further study. That Desbordes-Valmore declined to enter the fray, with the following exception, attests to her awareness of the weight of an exclusive tradition.

The more than 650 poems that she wrote during a career spanning over forty years include only one sonnet that is definitively attributable to her, entitled "Au livre des Consolations par M. Sainte-Beuve":

Quand je touche rêveuse à ces feuilles sonores
 D'où montent les parfums des divines
 anphores,
 Prise par tout mon corps d'un long
 tressaillement,
 Je m'incline, et j'écoute avec saisissement.

O fièvre poétique! ô sainte maladie!
 O jeunesse éternelle! ô vaste mélodie!
 Voix limpide et profonde! invisible
 instrument!
 Nid d'abeille enfermé dans un livre charmant!

Trésor tombé des mains du meilleur de mes
 frères!
 Doux Memnon! chaste ami de mes tendres
 misères,
 Chantez, nourrissez-moi d'impérissable miel:

Car je suis indigente à me nourrir moi-même;
 Source fraîche, ouvrez-vous à ma douleur
 suprême,
 Et m'aidez, par ce monde, à retrouver mon
 ciel! (*Oeuvres poétiques*, II, 452)

The rhyme scheme of this sonnet, whose quatrains progress by couplets, is hardly usual for the normally more intricate form of repeated *rimes embrassées*. But this irregular and rather prosaic scheme betrays the

poem's primitive form, which manuscripts show was a 12-line piece of three quatrains in *rimes plates*. Desbordes-Valmore surely chose to rework it into a sonnet as an homage to Sainte-Beuve, one of the first 19th-century proponents of a form having fallen out of favor since the 16th century, and whose *Consolations* contains several examples. While publicly paying her respect to the man and the form he helped to renew, Desbordes-Valmore privately questioned its validity for a woman writer.

Even without her avowed disinclination for the form, there would be reason to question the sincerity of her sonnet, given its contradictions with the rest of her poetry. While she offers this poem in praise to a book, elsewhere in her poetry she treats books rather lightly ("Et toi qui ne lis plus, sur ton livre accoudée," *Oeuvres Poétiques*, II, 510), and seems to question whether the printed and published page is indeed the poet's highest goal. Needless to say, this is an attitude that the financially vulnerable Desbordes-Valmore would have taken pains to conceal from the literary critic Sainte-Beuve, a man who made his living by pronouncing judgments on books.

Certain uncharacteristic rhetorical flourishes, such as the string of apostrophes in the second quatrain, would also indicate this to be a poem more conventional than sincere. In a none-too-successful attempt to adopt an exalted tone that was not her own, Desbordes-Valmore made, it would seem, some unintentional gaffes that rather work to condemn than to praise Sainte-Beuve and his poems. By the principle of equivalence, the second measure of line five, "O sainte maladie," casts a dubious shadow on the name Sainte-Beuve, likening it with illness. And the formula in line nine, "trésor tombé des mains," hardly attests to an appreciation for a work allowed to tumble so easily to the ground. Finally, while calling on Sainte-Beuve's work as a source of guidance and inspiration, Desbordes-Valmore never again employed its most privileged form, the sonnet.

In contrast to the rigidity of this form, Desbordes-Valmore's own poetry varies widely in meter and strophic divisions. She experimented with unusual rhyme schemes, heterometric combinations and uneven meters. She is perhaps best known for her use of the hendecasyllabic, or eleven-syllable, meter in poems such

as "Rêve intermittent d'une nuit triste," qualified by Yves Bonnefoy as one of the most beautiful poems in the French language. The peculiarity of this highly unusual meter had above all to do with its proximity to the alexandrine, one of the cornerstones of traditional French verse, which Mallarmé, in "Crise de vers," has called "la cadence nationale." The hendecasyllable, one small syllable shorter, disturbed all possibility of symmetry and regularity that the twelve syllables of the alexandrine had to offer. Let us recall that such regularity is what Desbordes-Valmore found particularly constraining in the sonnet, "ce genre régulier."

Her reawakening of this meter, which had lain dormant since the middle ages, would later have a significant impact on the poetry of Paul Verlaine. It is to this relationship that I would now like to turn in order to show that Verlaine was receptive both to the formal innovations of Desbordes-Valmore, and to their implicit questioning of the ideological assumptions of these most traditional of forms.

Verlaine acknowledges his debt to Desbordes-Valmore's use of unusual meters in his best known tribute to her, the portrait included in his 1885 series, *Les Poètes maudits*: "[Elle] a, le premier d'entre les poètes de ce temps, employé avec le plus grand bonheur des rythmes insusités, celui de onze pieds, entre autres . . ." (*Oeuvres en prose*, 674). He also tells us here that it was Rimbaud who encouraged him to read Desbordes-Valmore. The mutual influence of Rimbaud and Verlaine during the time they lived and travelled together was considerable. They began at about the same time in 1872 to use the eleven-syllable line in their compositions: all of Rimbaud's hendecasyllabic poems date from this period, as do half of the ten poems that Verlaine wrote in this meter. Desbordes-Valmore's influence in their use of the hendecasyllable is witness to both the poetic and affective bonds which linked them, and this is the meter Verlaine called upon in poems where he evoked his relationship with Rimbaud.⁶

At this moment, the Parnasse was at the height of its popularity and influence. This movement was characterized by its cult of form, in particular of the sonnet. In search of formal perfection, the Parnassian poets also exploited the possibilities of the supremely symmetrical

alexandrine, divisible by two and by two again, its twelve syllables echoing the steady march of time in the twelve hours of the clock. After Verlaine's short alliance with the Parnasse, his subsequent work revealed poetic aims in direct contradiction with its rigid formalism. The hendecasyllable and other uneven meters, such as the 9-syllable line of his "Art poétique," were important elements of what he called his poetics of imprecision. This poem begins with the exhortation: "De la musique avant toute chose, / Et pour cela préfère l'Impair" (*Oeuvres poétiques*, 326). Like Desbordes-Valmore, Verlaine sought to break the hegemony of the alexandrine with the eleven-syllable line.

Parnassian poetry tended to reinforce the tradition of the love lyric dating back to Petrarch's sonnets which often represent a male speaking subject in contemplation of a female object. This oft-repeated configuration left little room for either a female lyric subject or for the representation of homosexual relationships.

I will consider two of Verlaine's sonnets which suggest that, like Desbordes-Valmore, he was sensitive to the constraints of forms long held in esteem by an exclusive brotherhood of poets. Unlike her, Verlaine worked from within the form to render it more supple.

Chose italienne où Shakspeare a passé
 Mais que Ronsard fit superbement française,
 Fine basilique au large diocèse,
 Saint-Pierre-des-Vers, immense et condensé,

Elle, ta marraine, et Lui qui t'a pensé,
 Dogme entier toujours debout sous l'exégèse
 Même edmondschèresque ou francisquesarceyse,
 Sonnet, force acquise et trésor amassé,

Ceux-là sont très bons et toujours vénérables,
 Ayant procuré leur luxe aux misérables
 Et l'or fou qui sied aux pauvres glorieux,

Aux poètes fiers comme les gueux d'Espagne,
 Aux vierges qu'exalte un rythme exact, aux yeux
 Epris d'ordre, aux coeurs qu'un voeu chaste
 accompagne.

Published in 1883, "A la louange de Laure et de

Pétrarque" (*Oeuvres poétiques*, 320) comments retrospectively, if satirically, on the form valued most by the Parnassians. While ostensibly praising the tradition of the love sonnet in France, it undermines it with its own iconoclastic poetic techniques. It begins by celebrating the Ronsardian tradition of the sonnet: "Chose italienne où Shakspeare a passé / Mais que Ronsard fit superbement française." Here lies the poem's first irony, for the eleven syllables of its lines are an affront to the alexandrine that Ronsard popularized and which came to be the standard meter for the 19th-century sonnet.

The Parnassians found their preferred metaphor for compositional perfection in the art of statuary and stonework, reflected in the titles of such poetic collections as Banville's *Les Cariatides* (1842) and Gautier's *Emaux et camées* (1852). In line three, Verlaine also compares the sonnet to the massive architecture of a "basilique," likening the poetic line to unmoving stone, "Saint-Pierre-des-vers." Although this metaphoric language is highly Parnassian, its satire is again made apparent by Verlaine's use of the least stone-like, most fluid of meters. Belying these borrowed images carved in stone, his "Art poétique," a more candid poetic statement, relies on metaphors of painting and music calling for subtlety instead of definition in the lyric.

As "A la louange de Laure et de Pétraque" progresses, its satire becomes more evident and its sarcasm more biting. Verlaine's use of neologisms, such as the awkward adjectives of line seven, "edmondschèresque ou francisquesarceyse," formed from the names of two literary critics contemporary to Verlaine, defies the sonnet's usual requirement of elevated language. By introducing a lexicon that is anything but elegant, Verlaine aims to trouble the position of the sonnet on its pedestal.

The tradition that the Parnassian poets drew upon was equally rigid in its portrayal of women. The female statues of Banville's *Les Cariatides* were representative of the place reserved for women in the ideology of the Parnasse; like its alexandrines and rhymes, they too were chiseled into frozen, perfect statues. Verlaine satirized Petrarch's objectified Laura and the feminine statuary of the Parnasse in the last two lines with the "vierges qu'exalte un rythme exact" and the "coeurs qu'un voeu chaste

accompagne." Here the sterility of objectified love and of pristinely balanced verses are inextricably associated. In this final tercet all semblance of classical balance breaks down with the enjambement "aux yeux / Epris d'ordre" whose message ironically continues to praise formal symmetry.

By escaping the constraints of the Parnasse, the aim of Verlaine was to find a language to speak of loves forbidden by such traditions. It is above all in his earlier hendecasyllabic poems, which depart from conventional poetic models and represent the bond, both passionate and literary, shared by the two poets, that Verlaine took up Rimbaud's project to "réinventer l'amour." The gender of the two subjects in these poems either goes unrevealed or is feminized. At the same time, rhyme gender provides a formal terrain for the poet to manipulate conventional gender configurations. Of the five hendecasyllabic poems from this period, three break conventional rules of rhyming, specifically the traditional alternance of so-called masculine and feminine rhymes codified by Ronsard in the sixteenth century.

In "Vers pour être calomnié" (*Oeuvres poétiques*, 330), the speaking subject peers at a frail and sleeping body. This poem alternates rhyme gender by strophe instead of by line. As in Desbordes-Valmore's poetry, affinity and resemblance, instead of the distancing and specular relationship of the Petrarchan model, is established between subject and object by the direct address which draws them into proximity:

Ce soir je m'étais penché sur ton sommeil.
 Tout ton corps dormait chaste sur l'humble lit,
 Et j'ai vu, comme un qui s'applique et qui lit,
 Ah! j'ai vu que tout est vain sous le soleil!

Qu'on vive, ô quelle délicate merveille,
 Tant notre appareil est une fleur qui plie!
 O pensée aboutissant à la folie!
 Va, pauvre, dors! moi, l'effroi pour toi m'éveille.

Ah! misère de t'aimer, mon frêle amour
 Qui vas respirant comme on expire un jour!
 O regard fermé que la mort fera tel!

O bouche qui ris en songe sur ma bouche,
 En attendant l'autre rire plus farouche!
 Vite, éveille-toi. Dis, l'âme est immortelle?

The progression of verb tenses also moves from objective distance to presence and intimacy. From the studious looking of the first quatrain described in the past tense, to the present tense and direct address of the two central strophes, the sonnet finally ends with a gesture (awakening the sleeper) and a question, drawing the silent, immobile object into the active position of interlocutor. The body described is mirrored by that of the speaking subject ("O bouche qui ris en songe sur ma bouche"), and the two bodies merge in the modulation from "ton corps" to "notre appareil."

In many ways this poem is about the blurring of distinctions: between sleep and wakefulness, life and death, self and other. The uncertainty of these distinctions, the tenuity of the living, and the frailty of the human body are echoed by the fragility of the irregular poetic line, as opposed to the unshakable granite alexandrine. Verlaine's highly irregular rhythm and the absence of the twelfth syllable blur the borders of the verses, rendering them fluid, "plus vague et plus soluble." The implicit metaphor of body and poem (j'ai vu, comme un qui s'applique et qui lit" and the Baudelairian "tant notre appareil est *une fleur*") counters the Parnassian model of stonelike verse with an animate poetics.

Verlaine pushed the deformation of the traditional lyric even further than Desbordes-Valmore; beginning with her eleven-syllable meter he introduced rhythms and rhymes more daring than her own. His experimentation can be considered an extension of her poetic aims. Like her refusal of the sonnet and adoption of the sinuous eleven-syllable meter, Verlaine's rhyme play and fresh rhythms worked to disrupt not only the formal, but also the ideological conventions embedded in the tradition of lyric poetry. By challenging a heterosexual and male-oriented convention like the love sonnet, poets of both genders have renewed it by writing from new vantage points. Like Desbordes-Valmore, Verlaine strove to avoid the rigid and conventional roles that confined woman to the position of love object and excluded the possibility of homoerotic verse. Their dislocation of time-honored meters not only paved the

way for the *vers libre* of Symbolism and beyond, but also created new possibilities for the enunciation of subjectivity in the love lyric.

Princeton University

NOTES

¹From her article, "Gender and Poetry: Charles Baudelaire and Marceline Desbordes-Valmore" (which my title echoes), forthcoming in *Displacements: Women, Tradition, Literatures in France*, Ed. Nancy Miller and Joan de Jean. The Johns Hopkins UP.

²Cited by Yves Bonnefoy in his edition of the *Poésies* of Desbordes-Valmore. Paris: Gallimard, coll. <<Poésie>>, 1983, 247.

³From an 1860 article of *Le Pays*. Quoted by Francis Ambrière in *Le siècle des Valmore*. 2 vols. Paris: Seuil, 1987, II, 382.

⁴Baudelaire, on the contrary, found in these very constraints the beauty of the form: "Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense . . ." (Cited by Cassagne in *Versification et métrique de Charles Baudelaire* [1906], Genève: Slatkine Reprints, 1982, 91).

⁵Cited by Christine Planté in "L'Art sans art de Marceline Desbordes-Valmore." *Europe*. 65 (1987), 168.

⁶In addition to "Vers pour être calomnié," see *Ariettes oubliées*, iv; *Sagesse*, III, x; and "Crimen Amoris."

WORKS CITED

Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes* 2 vol. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1975, 1976.

Lettres de Marceline Desbordes à Prosper Valmore. Ed. Boyer D'Agen. Paris: Editions de la Sirène, 1924.

Les oeuvres poétiques de Marceline Desbordes-Valmore. 2 vol. Ed. Marc Bertrand. Grenoble: PU de Grenoble, 1973.

Verlaine, Paul. *Oeuvres en prose complètes*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1972.

-----. *Oeuvres poétiques complètes*. Ed. Y. -G. Dantec and Jacques Borel. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1962.

INNOVATION IN KEN BUGUL'S *LE BAOBAB FOU*

Susan Stringer

In 1982 Ken Bugul published an autobiography quite different from any other written by a black African woman in either English or French. *Le baobab fou* is a passionate, poetic and, in the context of African feminine literature, surprising account of a young woman's experiences in Belgium, with significant flashbacks in which her previous life in Senegal slowly unfolds. Although most African novels contain clear autobiographical elements, there are only two other overt autobiographies by West African francophone women: *De Tilène au Plateau* (1975) by the Senegalese Nafissatou Diallo and *Les danseuses d'impé-eya: jeunes filles à Abidjan* by Simone Kaya from the Ivory Coast. (I exclude Aoua Keita's *Femme d'Afrique* (1975) because it is a factual, "non-literary" account, primarily of her political career). As the basis for an exploration of the originality of Bugul's text, I believe it is valuable to compare it to these two books.

Unlike Bugul, Diallo and Kaya deal primarily with childhood and adolescence and avoid the complexities of adult life. Theirs is a gentle world in which society is an extension of the family and social harmony is the norm. Although they are the first girls in their family to receive a European-style education, which Kaya continues in France, and both grow up in the period preceding independence, they reveal none of the ravages of cultural conflict so often referred to by African writers, nor do they express any hostility to colonization. They appear to share the same dual purpose. First, aware of rapid social change within their own life-time, they wish to record a disappearing world for the benefit of succeeding generations. Second, they present themselves as cultural models for other women. Despite a tinge of nostalgia for the old ways, they have a positive attitude to modernization, particularly with regard to formal education for girls.

Ken Bugul's *Le baobab fou* has quite different origins which explain in part why it is a very different piece of

writing. In an interview with Bernard Magnier entitled "Ken Bugul ou l'écriture thérapeutique" she says that she had no intention of composing a book but began to set down her thoughts and experiences as a form of therapy because, in her own words: "Je ne savais plus où donner de la tête, je ne savais plus où aller avec tout ce vécu que je traînais en moi" (151). Later she showed the manuscript to a friend who sent it to a publisher. The result is a startlingly personal text which shocked many of her compatriots and caused *Les nouvelles éditions africaines* to insist on a pseudonym, although they emphasize that their "Vies d'Afrique" series includes only true biographical accounts. Many Africans were astonished that a Moslem woman, the daughter of a holy man, would dare to write such a book. As Dorothy Blair points out in *Senegalese Literature: A Critical History*, Bugul could easily have used the same material to create a novel. Nevertheless she chose to retain the autobiographical form of her original writings and the fact that *Le baobab fou* describes real-life experiences is not only significant to the author but also to her readership, especially in Africa. When Magnier asked Bugul if she had written "tout haut" what others had gone through "tout bas", she replied that she had believed her problems to be unique. Only after the appearance of the book did she discover that other Africans had suffered in the same way and that she had helped them to come to terms with their problems: "En me libérant, je les ai libérés" (152).

Like Diallo and Kaya, Bugul describes her childhood, not, however, as cultural testimony but because the crises she suffers as an adult find their roots in her earliest life. *Le baobab fou* is not a celebration of the richness of African cultural tradition, although the loss of contact with traditional life haunts the author. It is the tale of a quest for identity and love undertaken by a woman who feels abandoned by her family, her society and later by those with whom she has chosen to identify. Whereas the other two books concentrate on an external world into which the protagonist fits comfortably, Bugul, the "mouton égaré," describes her solitary internal journey in search of a haven, her fall and redemption, her death and rebirth. Her narrative has two distinct voices which represent the conflicts tearing her apart: the factual

outer voice recounts the events in the life of the apparently docile child and confident young woman and the poetic inner voice expresses her fears, longings and the anguish of her memories. There is no such dichotomy in the autobiographies of Diallo and Kaya. In their largely chronological accounts, they stress their steady progress towards secure goals, the process of arrival. For Bugul it is the uncertainty of departure which gives the book its structure and its tone. The main body of the text begins with her flight from Senegal; it ends with her leaving Europe. We soon discover that the pivotal event of her life was the departure of her mother when she was five years old. This becomes the principal leitmotiv of the work. Although it is primarily through two flashbacks, one short (three pages) and one long (42 pages) that we learn about her childhood and youth, there is an interweaving of past and present throughout the text in the form of interjections referring to the past which impinge on the account of the present. These interjections illuminate the causes of the writer's despair.

The first thirty pages of the book entitled "Préhistoire de Ken" followed by "Histoire de Ken" describe the establishment of the author's village and her place in the history of the family. This prologue is important because it presents a view of the world which is alien to that of modern Europe. The village and in particular the baobab have their own identity which is independent of that of the inhabitants: "Le village continuait sa vie. Les habitants la leur"(15). Nature has its own existence, its own thoughts, as do objects, which are said to observe people. Yet the sun, the sand and the stars are seen as part of a harmonious benevolent universe which embraces humans. Thus the baobab, a symbol for Africans of fertility, continuity and survival, is presented as the protector and provider of the family. At the very end of the "Préhistoire" this harmony is shattered by the scream of a child who finds an amber bead in the sand and forces it into its ear. In "Histoire de Ken" we learn that the child is Ken herself. This short text, only two pages long, is a poetic lamentation for the passing of innocence and for the destruction of paradise. The bead becomes one of the primary symbols of the book, representing the moment at which the young Bugul, aged two, first became estranged from the world. And yet it

seems preordained, as though it were her destiny to be different from others. She says in the "Histoire": "Un enfant qui joue avec le sable ne fait que chercher quelque chose"(30). So her search had already begun. The repeated references to the village throughout the text give it a mythical status which appears to be separate from its real identity. Bugul's father continued to live there and Bugul continued to visit him, but the village in her mind is an ideal unified world of love, peace and warmth, the loss of which Bugul sometimes associates with the amber bead and sometimes with her mother's departure.

It is as if the incident with the bead is the precursor of the mother's departure. Although Ken rejoined her one year later, a niece had already supplanted the daughter in her mother's affections. She says: "*Ma mère n'était plus*"(130). This bereavement which obsesses the child and later the adult is expressed through prayer-like incantations which often appear without any apparent link to the context, as though the writer experiences an interminable void, an absence of love, from which she can never escape. Yet as with the village, the mother acquires a mythical, symbolic quality which seems different from the reality, for in her factual account Ken tells us that her mother is gentle and affectionate, although their relationship is not close. The trauma of separation in childhood and the complexity of the narrator's reactions to her experience create idealized alternatives or "might-have-beens" to the world she actually knows. As long as she is tormented by the impossibility of regaining that which is lost, there is no hope of healing. She elings to her memories and they make it impossible to create a new life. As she herself says: "*Je me fabriquais des souvenirs et ils étaient intenses*" (159). It is only at the end of the book where she confronts the reality of the death of the baobab and the possibility of rebirth that she is able to begin to put the past behind her.

In contrast to Diallo and Kaya, school is not a way to freedom for Ken, although when she was young she thought it was. The adult Ken, however, sees it as the originator of all her anguish, the root causes of which must therefore be attributed to colonization and the imposition of the French system. Her mother explains

that she could not take her daughter with her because she was due to start school. Ken's grandmother, who in traditional society would have been one of her closest companions, rejects the child because she goes to school. In the litanies of mourning for the lost paradise, "l'école française", the amber bead and the mother's departure all symbolize the cursed reality of her lonely life as opposed to the blessed security of a village and of a family which might have been. At the end of the book, however, "l'école française," assumes greater importance than the other two. The older narrator unequivocally blames the contact with white civilization for her alienation, referring to "l'enfance perdue . . . la première fois que j'avais vu un Blanc"(181).

At the moment of her departure for Europe, however, Ken still sees it as "the promised land". Unlike Kaya who has little to say about her studies in France, Bugul paints a fascinating picture of life in Belgium which contains few of the clichés normally associated with the African response. A brilliant student, she leaves for Belgium in search of her ancestors, the Gauls. She quickly discovers, however, that "le coq gaulois" does not crow for her. She abandons her studies and adopts a life-style which becomes a frenzied attempt to ignore the emptiness and rejection she continues to feel and which leads first to an abortion, then to drugs, alcohol and finally prostitution. It is in Europe, however, that Bugul is forced to come face to face with herself as an African, as a woman and as a black woman. Despite her sense of her own individuality, her perception of the destiny she shares with others is acute. Although she feels almost as alienated from her fellow Africans as she does from Europeans, she recognizes the common experience of colonialism: "L'arrivée des Blancs avaient sapé des fondements sacrés, les avait disloqués pour faire du colonisé un angoissé à perpétuité"(102). She encounters little conventional racism, yet, among the people she frequents, Africa is fashionable and she is often treated as an exotic ornament rather than a human being. In Senegal, Ken had rejected the traditional feminine role, but in Europe she comes to feel a special solidarity with other women especially through her Italian friend, Léonora. In an Arab nightclub where she dances, she tries to relate to the men as their intellectual equal but is

told by the owner: "Une femme ne peut être rien d'autre que de la consommation"(120). As a young and beautiful black woman she is expected to fill that role in an exaggerated way. For a while she plays at doing so but the game becomes infernal and after a particularly traumatic experience, she says: "J'étais à l'ultime étape où il n'y avait plus que le suicide pur et simple"(178). In madness and despair, she locks herself in her room for days without food. She feels that she has died. Suddenly the child's scream pierces her consciousness and she comes to life, praying to God for spiritual rebirth. Ken returns to Senegal and to the village, where she discovers that the baobab has long been dead. Yet there is a radiant, delicate beauty in the description of the tree which belies a pessimistic interpretation of its death: "Le soleil veillait le défunt qui était tout en lumière. Les oiseaux portaient le deuil. Les petits papillons blancs et jaunes sillonnaient l'air de leurs ailes lumineuses et tremblantes" (181). Life and death are part of the natural cycle. If the baobab represents Ken's life up to this moment, which is a possible interpretation, then in the very last lines of the book she is saying farewell to that life and welcoming a new and better one: "Sans paroles, je prononçais l'oraison funèbre de ce baobab témoin et complice du départ de la mère, le premier matin d'une aube sans crépuscule"(182).

Although *Le baobab fou* appears to be an authentic account of Bugul's early life, it is interesting to explore the notion of what autobiography is by examining some of Bugul's remarks in her interview with Magnier. Philippe Lejeune's "Je est un autre" is now a commonplace but it remains an apt expression of the distance, deliberate or unconscious, between the writer and the subject, even in an autobiography. This distance can be seen in the choice the present writer made when she was forced to adopt a pseudonym. "Ken Bugul" is the name given by mothers to a child born after a number of still-births. It means "personne n'en veut" and is supposed to protect the child from death. This name is clearly a reflection of what she feels about herself and her life as revealed in the book, but it is also, I think, ironic and is indicative of the distance between the writer at the moment of publication and her younger self. The same distancing can be seen in the first sentence of the

main section which is otherwise in the first person: "Ken Bugul se souvient"(33). The older Bugul reveals in the Magnier interview that although she and the girl in the book are the same person, they no longer share the same problems and preoccupations: "C'était une vie que j'avais gardée quelque part, et j'avais accumulé d'autres vies qui n'avaient rien à voir avec ce vécu" (152). For Bugul the distinction between "novel" and "autobiography" is a meaningless one:

. . . c'est la même démarche dans la façon d'écrire et le même cheminement intellectuel . . . On veut parfois faire la différence là où il n'y a pas de différence. L'essentiel est que l'on s'exprime. (152)

These remarks support George May's assertion that there is no significant difference between a novel and an autobiography except that which lies in the attitude of the reader and that for the writer the production of a novel or an autobiography are the same activity (178). Bugul's attitude to her writing is illustrated by the fact that *Le baobab fou* is given a unity which did not exist in her life. In the interview Bugul says that when she left Belgium she spent seven years in France. At the end of the book, however, Ken goes back to Senegal and the reader is convinced that her European experience is over and that she has returned definitively to her roots. The illusion of completion is an artistic one. As she herself says: "Moi, je n'ai pas fini de vivre. J'ai plus d'années devant moi que derrière moi"(154).

Nevertheless Bugul chose the autobiographical form and her work is important as the expression of the experiences and reactions of a sensitive, intelligent and complex individual. Yet this individual is also a black African woman who shares the heritage of colonialism with all her fellow Africans and that of paternalism with other women. Because at its roots her dilemma results from the confrontation between African and European ways, her work belongs to the mainstream of African writing which is concerned with cultural identity and with the conflict between tradition and modernity. This conflict is double-edged for women because their desire to respect tradition sometimes clashes directly with their

longing for some form of female emancipation, especially in relationships with men. Ken Bugul's departure from Senegal is in part a rejection of the traditional role of women in Africa but her life in Europe gives her no solutions and she returns to her origins to redefine her place in society. In her refusal to provide easy answers and her determination to depict the intricacies of her life even at its most sordid, she is perhaps fulfilling the traditional African role of teacher-educator more successfully than the positive yet simplistic models presented by Diallo and Kaya.

University of Michigan-Flint

WORKS CITED

- Blair, Dorothy S. *Senegalese Literature: A Critical History*. Boston: Twayne, 1984.
- Bugul, Ken. *Le baobab fou*. Dakar: Les nouvelles éditions africaines, 1982.
- Diallo, Nafissatou. *De Tilène au Plateau*. Dakar: Les nouvelles éditions africaines, 1975.
- Kaya, Simone. *Les danseuses d'impe-eya: jeunes filles à Abidjan*. Abidjan: INADES, 1976.
- Lejeune, Philippe. *Je est un autre: l'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris: Seuil, 1980.
- Magnier, Bernard. "Ken Bugul ou l'écriture thérapeutique." *Notre librairie* 81 (1985): 151-155.
- May, Georges. *L'autobiographie*. Paris: PUF, 1979.

LA MUJER COMO REFERENTE ESTÉTICO-LITERARIO EN *EL REINO DE ESTE MUNDO* DE ALEJO CARPENTIER

Santos Torres-Rosado

El reino de este mundo (1949) aparece, en su primera edición, precedida de un prólogo que formula la poética de lo real maravilloso.¹ El prólogo se convierte en espacio de teorización literaria en tanto que descentraliza los procedimientos estéticos vanguardistas europeos; explicitando de manera orgánica un sistema de codificación literaria para la realidad americana. Para dismantelar los procedimientos vanguardistas Carpentier señala la falta de autenticidad que, basados en "trucos de prestidigitación" y en "fórmulas consabidas" demuestran una "pobreza imaginativa" (prol. 9). Para Carpentier lo maravilloso en *Nuestra América* "comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad" (prol. 10). Es decir, la realidad americana tiene que ser redefinida desde la otredad, ya que de acuerdo a Irlemar Chiampi "la unión de elementos dispares y procedentes de culturas heterogéneas, configura una nueva realidad histórica que subvierte los patrones convencionales de la racionalidad occidental" (35-6). Partiendo del valor metadieгético del prólogo, como nivel de la narración que habla del relato primero, me interesa abordar *El reino de este mundo* tomando como base de mi análisis a dos personajes femeninos: Mamán Loi y Paulina Bonaparte, para, a través de ellas, descifrar la funcionalidad de la mujer en la diégesis de la novela. Se demostrará que un análisis que se centra en la representación de la mujer en la novela demuestra que ésta es usada por Carpentier como referente estético-literario con el sólo propósito de recrear lo insólito como elemento básico a su teoría de lo real maravilloso. Al mismo tiempo se demostrará que dicho procedimiento literario es excluyente en tanto que marginaliza a la mujer del proceso histórico codificado en la novela.

El primer personaje femenino que aparece en la

novela es Mamán Loi, "una anciana que vivía sola, aunque recibía visitas de gentes venidas de muy lejos" (Carpentier ERM, 20). En esta descripción se puede notar que la característica predominante es el misterio dado que, se desconoce el origen y el propósito de las visitas que recibe Mamán Loi. El contexto espacial es otro recurso técnico que utiliza Carpentier para acentuar lo misterioso. La descripción de las paredes de la casa de la anciana cuenta con "sables, entre banderas encarnadas, de astas pesadas, herraduras, meteoritas y lazos de alambre que apresaban cucharas enmohecidas, puestas en cruz" (Carpentier ERM, 20). La heterogeneidad de los artefactos producen una sensación de caos, al mismo tiempo que despiertan la curiosidad en el lector acerca de este laboratorio que mucho nos recuerda al de Celestina. Una vez creada la atmósfera nos enteramos que los misteriosos artefactos tienen la función de "ahuyentar al barón Samedi, al barón Piquant, al barón La Croix y otros amos de cementerios" (Carpentier ERM, 20). Estos mencionados barones, que nada tienen que ver con la nobleza, son entidades espirituales, cuyo territorio de dominio es el cementerio; la muerte. La explicación "irracional" (sobrenatural) aparece con la misma naturalidad con que se dio la descripción de los artefactos, ahora mágicos. El discurso naturaliza lo sobrenatural ya que los tres personajes presentes (Mamán Loi, Mackandal y Ti Noel) comparten el mismo referente cultural aludido. Al mismo tiempo esta situación permite a Carpentier introducir uno de los elementos que mencionara en el prólogo: "el sortilegio" de las tierras haitianas encarnado en las prácticas y creencias del vudú. En este marco referencial Mamán Loi es la iniciada poseedora del conocimiento que buscaba Mackandal quien le "mostraba a Mamán Loi las hojas, las yervas, los hongos . . . que ella examinaba cuidadosamente, aprentando y oliendo unos, arrojando otros" (Carpentier ERM, 20). La anciana posee poder sobre la materia "Respondiendo a una orden misteriosa, corrió a la cocina, hundiendo los brazos en una olla de aceite hirviendo" (Carpentier ERM, 21). Emma Susana Speratti-Piñero ha señalado que esta "experiencia pertenece al ritual vudú . . . los ya iniciados conservan el poder de soportar intolerables temperaturas" (575). A esta mujer es que acude

Mackandal en búsqueda del conocimiento que necesitará para, más adelante, poder entrar en el ciclo de metamorfosis que representarán el motor generador del levantamiento de esclavos. Por consiguiente, el acto del aceite prepara al lector para la quema de Mackandal.

La caracterización de Mamán Loi resulta ser polisémica y apunta a dos vertientes de una misma posición; la sabiduría y el poder que ésta conlleva. De igual manera su función en la diégesis de la novela se manifiesta dual. Es técnicamente un referente estético-literario del que se vale Carpentier para re-producir el fenómeno extraliterario que denomina lo real maravilloso del vudú como unidad cultural haitiana. Es por medio de ella que se inician y desencadenan los demás actos insólitos que se verán en el transcurso de la narración. A la vez, las historias que Mamán Loi le cuenta a Mackandal refieren a la metadiégesis de la novela misma. Recordemos que entre las cosas contadas se hace referencia a "animales egregios que habían tenido descendencia humana" (Carpentier ERM, 21). La historia de la transmutación (animal-humana) de la materia nos prepara para la reversibilidad, no permanente en Mackandal y Ti Noel ya que, se recordaba de "hombres que ciertos ensalmos dotaban de poderes licantrópicos" (Carpentier ERM, 21). La anécdota refiere al prólogo de la novela "pisaba yo [Carpentier] una tierra donde los millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantrópicos de Mackandal, a punto de que esa fe colectiva produjera un milagro el día de su ejecución" (13). Al mismo tiempo, tanto la historia descrita por Mamán Loi, como el prólogo nos refieren al hecho histórico del cual surge la mitología mackandina.

No obstante la positividad en la caracterización de Mamán Loi en relación al vudú, si la extraemos de este contexto y la situamos en el sociopolítico que sirve de marco a la novela, encontramos que ella aparece alienada de la historia (acción). Recordemos que las visitas de Mackandal a la bruja obedecen al deseo de conocer los secretos poderes del vudú que, más tarde, adquirirán un sentido político-revolucionario (épico). *El reino de este mundo* es la primera novela en la que Carpentier comienza a trabajar con la idea de la literatura como *epos*. En 1975 declaraba que "*epos* - lo

sabemos etimológicamente- significa palabra, discurso, verso, también relato y, por extensión, novela. Se nos dice que el relato o poema épico es aquel de "acción grande y pública"² (Carpentier LNL, 153). Añade Carpentier que "la novela latinoamericana tiende hacia lo épico y para responder a las aspiraciones de un tiempo épico habrá de ser épica" (LNL, 153). De acuerdo al autor, esta visión épica se ha ido desarrollando en sus novelas hasta alcanzar el ápice en, la entonces inconclusa, *La consagración de la primavera*.

Joseph Campbell apunta que la épica es una producción literaria que surge en una sociedad, cuya centralidad ha sido desplazada de la mujer al hombre. Como resultado en la mitología patriarcal "The function of the female has been systematically devalued, not only in a symbolical cosmological sense, but also in a personal psychological. . . . It is in fact, amazing to what extent the female figures of epic, drama and romance have been reduced to the status of mere objects; or, when functioning as subjects, initiating actions of their own, have been depicted either as incarnate demons or as mere allies of the masculine will" (158). El fin político de la literatura épica será entonces la defensa y legalización de los valores relativos al patriarcado como justificación a la centralidad masculina. Tomando como paradigma la teoría de Campbell una relectura del pasaje citado en relación a Mamán Loi y Mackandall arroja el mismo resultado; la usurpación de los poderes de la mujer y la apropiación de éstos por el hombre. Cuando el foco narrativo pasa del contexto sincrético al político se da un desplazamiento de personajes donde desaparece la figura de Mamán Loi y, al referirse el proceso histórico la diégesis se centra en los personajes masculinos; Mackandal, Ti Noel, Henri Christophe . . . No obstante, la colaboración de la mujer en el proceso revolucionario está presente ya que Mackandal podía contar con la Romaine, "cocinera de los barrancones" y con Marinette, mulata ex-amante de Monsieur Lenormand de Mezy (Carpentier ERM, 24-5). Aunque evidente la participación femenina, puede observarse la constante negación de la misma en el discurso. Negación que se opera a dos niveles; mediante la no alusión o la mención sumaria con funcionalidad descriptiva. En ésta última el valor de la mujer vuelve a señalar el

procedimiento discursivo (mimético) que usa Carpentier para recrear lo maravilloso en la novela. Aún continúa operándose la alienación femenina cuando el discurso se convierte en anecdótico (diegético).

La dialéctica de la negación femenina se reitera en la ceremonia del *Pacto Mayor* del capítulo segundo de la segunda parte. Entre los delegados que acuden a la llamada de Bouckman se cuentan mujeres; no mencionadas hasta el momento de sancionar la futura subversión negra con la bendición y el pacto de las potencias Loas del Africa. Es entonces que una negra huesuda, sacerdotisa del Radá, oficializa la ceremonia que garantiza el apoyo de las fuerzas ocultas. No obstante, en la nómina de los juramentados no aparece mujer alguna. Por consiguiente, la mujer tiene en esta instancia la misma funcionalidad que se le otorgara a Mamán Loi. Por un lado es el recurso técnico que permite presentar al lector un hecho insólito religioso, que tendrá repercusiones políticas pero, al mismo tiempo se la alinea de la participación directa en el proceso revolucionario codificado en la novela.

Paulina Bonaparte es el segundo personaje femenino de relieve en la novela y el que más estudio ha producido en la crítica literaria. Emma Susana Speratti-Piñero encuentra que Paulina sirvió a Carpentier de hilo unificador para darle cohesión al collage femenino que personifica la inmoralidad de la colonia de la época por "haberse convertido en centro de una leyenda de depravación creada y acentuada por la malediciencia de la época" (580). Alexis Márquez Rodríguez identifica en Paulina un recurso técnico de Carpentier para atenuar el corte temporal histórico en la narración. Añade que la inclusión de Paulina "encaja muy bien dentro de la atmósfera de maravilla" de la novela, "gracias a lo que en la vida de Paulina hay de extraño, de mágico" (49). A su vez indica que la sexualidad es el elemento denominador en la caracterización del personaje. Por su parte, Donald L. Shaw reitera la visión técnica histórico-temporal de Márquez Rodríguez. Shaw encuentra que "Paulina's frivolity, sensuality, luxury, and cowardice when the plague strikes, followed by her renewed selfindulgence while escorting her husband's body . . . climax Carpentier's presentation of white decadence in contrast to the virility and vitality of the blacks" (30). Para Emir

Rodríguez Monegal, Paulina representa la posición política de Carpentier en tanto que, el personaje representa una marginalidad histórica en el mundo novelado. Sin lugar a dudas existe un consenso entre los críticos citados en relación a la funcionalidad técnica como elemento unificador, coercitivo de la historia haitiana que patentiza el discurso de *El reino de este mundo*.

La crítica ha señalado el valor negativo de la sensualidad de Paulina; no obstante cuando confrontamos el texto hallamos que "La partida de Paulina señaló el ocaso de toda sensatez en la colonia" (Carpentier ERM, 78). Sensatez, ya lo sabemos, significa buen juicio, prudencia. Es decir que el narrador, a través de su comentario, exonera a Paulina de la participación en las actividades insensatas e inmorales que la crítica quiere atribuirle. Nuestra lectura interpreta que la marcada sensualidad de Paulina sirve para entablar un diálogo acerca de la sexualidad natural, espontánea por un lado, y el desenfrenamiento sexual que se opera en la mujer al liberarse de las ataduras sociales que reprimen dicho instinto. Desenfreno que se manifiesta de igual manera en los personajes masculinos, pero que queda exento de cualquier tipo de control jurídico-social. Doble escala de valores que, reflejo del modelo social, impone restricción a la mujer y otorga libertad de acción al hombre. Situación que autodefine la cultura codificada en la obra como instrumento de represión (control) hacia la mujer.

La funcionalidad de Paulina Bonaparte en *El reino de este mundo* deberá ser definida desde el prólogo que acompaña la novela y que constituye la metadiégesis de la misma (convirtiendo el texto en metanovela). El encuentro de la historia de Paulina Bonaparte representa para Carpentier el descubrimiento de lo real maravilloso que su presencia tiene. Se sabe que códigos compartidos por una misma sociedad no son aprehendidos como maravillosos, sino aceptados como reales. Es decir, para los seres históricos que compartieron espacio y tiempo con Paulina su presencia no es cuestionada ni percibida como insólita. La pasada realidad adquiere rasgos de maravilla para el escritor en tanto en su presente se enfrenta a ella. Igual efecto producirá la presencia del personaje en la novela, no en los demás personajes, sino

en los lectores que no compartimos los mismos códigos.

La intertextualidad constituye uno de los parámetros que incorpora Carpentier para la caracterización de Paulina. El desarrollo de su personalidad se opera a través de un desplazamiento de máscaras que proceden de referentes literarios. Por ejemplo su amante actor la había "familiarizado" con los papeles de "soberana" de las obras *Bayaceto* y *Mitriades* (Carpentier ERM, 70). El narrador nos informa que Paulina había leído *Pablo y Virginia*, además de *Atala*. El exotismo de estas obras románticas se concretiza en la novela cuando, en una naturaleza idealizada, exótica (para el europeo) Paulina se ve "sintiéndose algo ave del paraíso, algo pájaro lira" (Carpentier ERM, 72). El itinerario espacial y literario de Paulina se constituye en un Bildungsroman de conocimiento, que paso a paso la lleva al encuentro con la realidad haitiana. La estadía de Paulina en Haití establece una simetría física entre los nativos y ella. Al mirarse en el espejo "Se reía cuando el espejo de su alcoba le revelaba que su tez, bronceada por el sol, se había vuelto la de una espléndida mulata" (Carpentier ERM, 75). Esta simetría se extiende al contexto cultural; cuando Solimán trata de protegerla de la plaga a través de rituales del vudú "se revolvían en ella un fondo de vieja sangre corsa, más cercano de la viviente cosmogonía del negro que de las mentiras del Directorio..." (Carpentier ERM, 76).

El segundo encuentro de Solimán con Paulina ocurre en Roma, en el capítulo *La noche de las estatuas*. En el palacio Borghese Solimán descubre una estatua de mujer desnuda, recostada en un lecho ofreciendo una manzana. La descripción tiene por referente a la Venus de Cánova. La narración ofrece dos planos que se superimponen sin anularse. Por un lado presenciamos la descripción de la estatua y al mismo tiempo el redescubrimiento de Paulina, el ser real, en el mármol por parte de Solimán. El narrador comenta que "La materia era distinta pero las formas eran las mismas" (Carpentier ERM, 129). La Venus de Cánova reitera en la novela la funcionalidad de la mujer como referente del arte, en este caso modelo para él mismo. Es evidente que estatua y personaje continúan el diálogo comenzado en el prólogo. La estatua, representación artística europea carece del elemento de maravilla, de lo insólito. Sin

embargo, cuando Carpentier añade la cosmogonía americana patentizada en la creencia en zombies se crea una atmósfera maravillosa, pues para Solimán la estatua era "Un cadáver recién endurecido, recién despojado de palpito y de mirada, al que tal vez era tiempo de hacer regresar a la vida" (Carpentier ERM, 130). Intertextualmente el pasaje se relaciona con el mito griego de Galatea, pero adaptándose a los contextos sincréticos americanos. Afrodita, elemento femenino dador de la vida en el mito, es desplazado por Solimán, impotente ante la muerte ya que, el mito griego se desarrolla en el mundo de los dioses y la novela en el reino de este mundo.

La funcionalidad de la mujer en *El reino de este mundo*, tomando como base de análisis a Mamán Loi, la negra de la ceremonia de Bouckman y a Paulina Bonaparte se expresa en la diégesis como referente estético literario del cual se vale Carpentier para poner en práctica su teoría de lo real maravilloso. Si bien la ruptura con el surrealismo que se operó en el escritor desde su primera novela, *Ecué-Yamba-O* hasta *El reino de este mundo* marca un cambio estético en el autor, el paso del nativismo-vanguardismo a una teoría literaria puramente americana no aporta un diferente enfoque en la mujer a través de sus personajes femeninos. En ambas novelas la mujer es presentada marginada del acontecer narrado. Como individuo su presencia se define en relación a los personajes masculinos que dominan el discurso. Si bien podemos señalar una nueva modalidad en *El reino de este mundo* ésta señala a la reducción de la mujer como elemento técnico, como referente estético literario que viabiliza la codificación novelada de una realidad histórica al margen de la cual se encuentra la mujer.

Indiana University of Pennsylvania

NOTAS

¹Utilizo copia del prólogo de la primera edición de *El reino de este mundo*. La publicación del prólogo fue hecha por primera vez en *El Nacional* de Caracas en 1948.

²Estas palabras son parte de la conferencia "Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana", dictada en el Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela en mayo de 1975. Utilizo la reproducción del texto que aparece en *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*.

OBRAS CITADAS

- Campbell, Joseph. *The Mask of God: Occidental Mythology*. New York: The Penguin Books, 1982.
- Carpentier, Alejo. *Ecué-Yamba-O*. Barcelona: Editorial Brugueras, 1979.
- . *La novela hispanoamericana en vísperas de un nuevo siglo*. México: Siglo veintiuno editores, 1981.
- . prólogo, *El reino de este mundo*. México: E.D.I.A.S. A., 1949. 7-17.
- . *El reino de este mundo*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1981.
- Chiampi, Irlemar. *El realismo maravilloso*. Caracas: Monte Avila Editores, C.A., 1983.
- Márquez Rodríguez, Alexis. *La obra narrativa de Alejo Carpentier*. Venezuela: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central, 1970.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Lo real y lo maravilloso en *El reino de este mundo*." *Asedios a Carpentier*. Chile: Editorial Universitaria, 1972.
- Shaw, Donald L. *Alejo Carpentier*. Boston: Twayne Publishers, 1985.
- Speratti-Piñero, Emma Susana. "Creencias afroantillanas en *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier." *Nueva revista de filología hispana*, 29:2 (1980): 574-96.