

abril de 2008

nº 4

REVISTA DE
ESTUDIOS
FRANCESES

Cédille

ISSN: 1699-4949

<http://webpages.ull.es/users/cedille>



nº 4, abril de 2008

ISSN: 1699-4949

Çédille. Revista de estudios franceses es una publicación electrónica de libre acceso que edita anualmente la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española con la colaboración de la Universidad de La Laguna y la Embajada de Francia en Madrid.

En la actualidad *Çédille* se encuentra inscrita, catalogada o resumida en el *Directory of Open Access Journal*, en *Dialnet*, en *Latindex*, en el *Zeitschriftendatenbank*, en *Google Académico*, en *REDALYC*, en *IEDCYT* (antes *CINDOC*), en *DICE*, en *e-revist@s* y en *ABES*, estando en fase de evaluación en otras bases de datos e índices bibliográficos. Asimismo, *Çédille* figura en los catálogos de un importante número de bibliotecas de universidades españolas, europeas, americanas, asiáticas y australianas.

Çédille da la bienvenida a cualquier propuesta original –ya sea en forma de monografía, artículo, nota digital o nota de lectura– relacionada con los distintos ámbitos que abarcan los estudios franceses y francófonos (lengua y lingüística, literaturas, traducción, estudios comparados, metodología y didáctica, cultura y civilización, etc.). Las contribuciones recibidas serán evaluadas por dos especialistas en la materia y la aceptación o no de las mismas se comunicará oportunamente a los autores. El Consejo de Redacción se reserva el derecho de desestimar aquellos trabajos que no hayan sido redactados conforme a las normas de edición que se detallan en la web de la revista.

URL: <http://webpages.ull.es/users/cedille>

Contacto: cedille@ull.es

Dirección postal:

José M. Oliver Frade

Facultad de Filología

Campus de Guajara

Universidad de La Laguna

E-38200 La Laguna

Santa Cruz de Tenerife (Islas Canarias) España

Teléfono: [+34] 922317692

Fax: [+34] 922317611

© Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española

© Los autores

<http://webpages.ull.es/users/cedille/cuatro/presenta4.pdf>



nº 4, abril de 2008

ISSN: 1699-4949

CONSEJO EDITORIAL

Director

José M. Oliver Frade (Universidad de La Laguna)

Consejo de Redacción

Dolores Bermúdez Medina (Universidad de Cádiz)

Manuel Bruña Cuevas (Universidad de Sevilla)

Francisco Lafarga Maduell (Universitat de Barcelona)

Rodrigo López Carrillo (Universidad de Granada)

Julián Muela Ezquerro (Universidad de Zaragoza)

Comité Científico Asesor

Maria Hermínia Amado Laurel (Universidade de Aveiro)

Philippe Caron (Université de Poitiers)

Bernard Cerquiglioni (Université de Paris VII - INALF)

Inmaculada Díaz Narbona (Universidad de Cádiz)

Yves-Charles Morin (Université de Montréal)

André Thibault (Université de Paris IV-Sorbonne)

François Moureau (Université de Paris IV-Sorbonne)

Mercè Tricás Preckler (Universitat Pompeu Fabra)

Alicia Yllera Fernández (UNED)

Índice

PRESENTACIÓN	
José M. Oliver	6
Cuatro años de <i>Çédille</i>	
ARTÍCULOS	
Francisco Aiello	9
La presencia del lector en la narrativa de Victor Hugo (1823-1834)	
José Domingues de Almeida	33
Que reste-t-il de nos amours? Quelques réflexions sur le statut de la langue française au Portugal aujourd'hui en guise de mise au point et de stratégie didactique	
Laurence Boudart	45
Goldoni traducteur de lui-même	
Jesús Camarero	57
La théorie de l'autobiographie de Georges Gusdorf	
Francisco Domínguez González	83
Pierre Reverdy et l'écriture du moi	
Alma Leticia Ferado García	107
Las cláusulas relativas en francés y su traducción al español	
Rafael García Pérez	119
Interpretaciones del tópico de la ciudad muerta en la poesía francesa y española	
Brisa Gómez Ángel	131
Aproximación al poema <i>Joan Miró</i> de Paul Éluard	
Lluna Llecha Llop Garcia	143
<i>Maria Chapdelaine</i> en Catalogne	

Montserrat López Mújica	151
La esperanza de Jean Giono. Una lectura ecocrítica de su relato <i>L'homme qui plantait des arbres</i>	
Mercedes López Santiago	163
Traduire le lexique de l'agriculture biologique. Des constatations lexicographiques. Des propositions	
María Teresa Lozano Sampedro	179
La estética del horror en tres relatos fantásticos de Honoré de Balzac	
Jordi Luengo López	203
Entre la «maja goyesca» y la frívola <i>demi-vierge</i> . Idealidades comparativas en el «serenismo literario» del umbral del siglo XX	
M. Carmen Molina Romero	237
Traducción y memoria histórica: <i>El niño pan</i> de Agustín Gómez Arcos	
Antonio José de Vicente-Yagüe Jara	253
Romanticismo en la segunda mitad del siglo XVIII: <i>Soirées de mélancolie</i> de Loaisel de Tréogate	
NOTAS DIGITALES	
Alfredo Álvarez Álvarez	281
Modelos de análisis para un recurso en línea: necesidad y tipologías de las parrillas de evaluación	
Juan Ángel Martínez García y Severina Álvarez González	305
El aula transparente como una propuesta pedagógica en FLE. El e-manual	
NOTAS DE LECTURA	
Ana Alonso	325
De la vida, de la muerte, del amor en la vida y en la muerte. Un Villiers totalizador	
Juan Jiménez Salcedo	331
Cine, <i>Body-art</i> y otras hibridaciones biónicas	
Ángeles Sánchez Hernández	335
La correspondencia personal de Antoine de Saint-Exupéry	
NOTICIAS	
José M. Oliver	339
Noticias de la APFUE	
José M. Oliver	345
Tesis doctorales (2002-2008)	

Presentación. Cuatro años de *Çédille*

Una vez más tenemos la satisfacción de ofrecer puntualmente una nueva entrega de esta revista electrónica que empezó a idearse hace casi siete años con la voluntad de erigirse en un medio abierto a todos cuantos se interesan por los estudios franceses y francófonos.

Como ya hemos comentado en alguna ocasión, no ha sido nada fácil poner en marcha una iniciativa de estas características. Sin embargo, gracias al empeño de la Junta Directiva de la APFUE, al entusiasmo y trabajo del Consejo Editorial y, principalmente, a los autores que han colaborado en estos cuatro números, hoy podemos afirmar –humildemente, pero con firmeza– que *Çédille. Revista de estudios franceses* puede considerarse un referente de la labor investigadora que, en su ámbito, se realiza en las universidades españolas. Así lo demuestra no solo el hecho de que cada vez se reciban más propuestas, sino también porque igualmente lo están reconociendo distintos organismos nacionales e internacionales encargados de valorar las publicaciones científicas. Si en el nº 3 de *Çédille* nos congratulábamos por haber sido incluidos o repertoriados en cinco prestigiosas bases de datos, ahora nos complace señalar que a lo largo de este último año hemos superado –y brillantemente– otras evaluaciones, haciendo que nuestra revista haya sido incorporada a los catálogos de REDALYC (Red de revistas científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal, Universidad Autónoma del Estado de México), del IEDCYT (Instituto de Estudios Documentales sobre Ciencia y Tecnología [antes CINDOC], Consejo Superior de Investigaciones Científicas), de DICE (Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas, Consejo Superior de Investigaciones Científicas), de E-REVIST@S (Plataforma Open Access de Revistas Electrónicas Españolas e Hispanoamericanas, Consejo Superior de Investigaciones Científicas) y en ABES (Agence Bibliographique de l'Enseignement Supérieur). Por otra parte, confiamos en que en breve plazo podamos tener respuesta de otros organismos españoles y extranjeros que están examinando nuestra propuesta.

La experiencia adquirida en estos procesos de evaluación nos ha llevado a adoptar algunas medidas que persiguen ofrecer una mayor transparencia a la hora de la gestión y selección de los trabajos propuestos, así como proporcionar pautas claras a los autores para la redacción de sus colaboraciones. De ahí, por ejemplo, que hayamos diseñado un formulario de evaluación, que hayamos confeccionado una hoja de estilo con el fin de facilitar la adecuación de las propuestas a las normas de edición, que en todos los artículos publicados se indiquen las fechas de recepción y aceptación definitiva o que periódicamente se publiquen estadísticas sobre el número de originales recibidos, así como la identidad de los evaluadores.

Algunas de estas cuestiones ya han sido adoptadas o tenidas en cuenta en el anterior volumen, pero creemos que, con esta cuarta entrega de *Çédille*, ha llegado el momento de hacer públicas otras.

Así, consideramos que puede ser de utilidad para los autores conocer cuáles son los principales criterios de evaluación que deben tener en cuenta los especialistas a cuyo juicio se someten los trabajos. Entre ellos destacan los siguientes: originalidad e interés científico de la propuesta, metodología, estructura, claridad de objetivos, conocimiento del estado actual del tema, bibliografía, claridad expositiva, redacción y respeto de las normas de edición.

El total de colaboraciones recibidas desde el año 2001 (en que se cursó la primera invitación a participar en la revista) hasta enero de 2008 asciende a 67, de las cuales han visto la luz 43 artículos de investigación, 6 notas digitales y 11 notas de lectura, en tanto que 7 trabajos fueron rechazados o están pendientes de modificación. Todo ello se puede apreciar con más detalle en la siguiente tabla, donde además se especifica el número de páginas publicadas.

	2005	2006	2007	2008	TOTAL
RECIBIDOS	9	10	23	25	67
ACEPTADOS	9	10	21	20	60
artículos	6	7	15	15	43
notas digitales	1	1	2	2	6
notas de lectura	2	2	4	3	11
otros (presentaciones, noticias, etc.)	1	1	1	3	6
DESESTIMADOS O PENDIENTES	0	0	2	5	7
NÚMERO DE PÁGINAS	111	150	286	350	897

Entre los parámetros que contemplan las entidades y organismos encargados de evaluar la calidad de las publicaciones científicas se incluye el hacer público, periódicamente, el nombre de los evaluadores que han intervenido en el proceso de selec-

ción de originales. Ese es el motivo que nos lleva a dar a conocer la relación de profesores que en estos cuatro años han intervenido en esta labor:

Evaluadores (externos al Consejo de Redacción) durante el periodo 2004-2008

Antonio Altarriba Ordóñez (Universidad del País Vasco), Maria Hermínia Amado Laurel (Universidade de Aveiro), Lúdia Anoll Vendrell (Universitat de Barcelona), Francisca Aramburu Riera (Universidad de Valladolid), José Luis Arráz Llobregat (Universitat de Alacant), Claude Benoit Morinière (Universitat de València), Carles Besa Camprubí (Universitat Pompeu Fabra), Carmen Camero Pérez (Universidad de Sevilla), M^a José Chaves García (Universidad de Huelva), Clara Curell Aguilà (Universidad de La Laguna), José M^a Fernández Cardo (Universidad de Oviedo), Vicenta Hernández Álvarez (Universidad de Salamanca), Juan Herrero Cecilia (Universidad de Castilla La Mancha), Dolores Jiménez Plaza (Universitat de València), José Manuel Losada Goya (Universidad Complutense de Madrid), Patricia Martínez García (Universidad Autónoma de Madrid), Evelio Miñano Martínez (Universitat de València), Patricia Pareja Ríos (Universidad de La Laguna), Doina Popa-Liseanu (UNED), Àngels Santa Bañeres (Universitat de Lleida), Mercedes Sanz Gil (Universitat Jaume I), Teófilo Sanz Hernández (Universidad de Burgos), Marta Segarra Montaner (Universitat de Barcelona), Julia Sevilla Muñoz (Universidad Complutense de Madrid), Pere Solà Solé (Universitat de Lleida), Javier Suso López (Universidad de Granada), Mario Tomé Díez (Universidad de León), Lydia Vázquez Jiménez (Universidad del País Vasco), M^a Luisa Villanueva Alonso (Universitat Jaume I), Alicia Yllera Fernández (UNED).

El Consejo de Redacción de *Çédille* agradece a estos colegas la inestimable y generosa colaboración prestada, no solo por haber leído detenidamente las contribuciones presentadas, sino también por las atinadas sugerencias que en ocasiones han hecho llegar tanto a los autores como a los responsables de la revista.

Es indudable, por otra parte, que el mérito de que *Çédille* haya logrado nacer y mantenerse en estos cuatro años se debe fundamentalmente a los 67 autores (procedentes en su mayoría de universidades españolas, pero también de centros de investigación argentinos, australianos, canadienses, costamarfileños, franceses, mexicanos y portugueses) que han elegido nuestra revista para difundir sus trabajos. Esperamos seguir contando con sus contribuciones y que otros colegas se animen a hacernos llegar las suyas.

Por último, cabe señalar que hemos considerado de interés incluir al final del presente volumen una serie de noticias concernientes a la actividad de los miembros de la APFUE (anuncios de congresos, publicaciones, tesis doctorales...). Por supuesto, esta nueva sección está dispuesta a acoger toda la información que nos quieran hacer llegar para el próximo número.

José M. Oliver

PRESENTACION

José M. Oliver

ARTICULOS

Francisco Aiello

La presencia del lector en la narrativa de Victor Hugo (1823-1834) 9

José Domingues de Almeida

Que reste-t-il de nos amours? Quelques réflexions sur le statut de la langue française au Portugal aujourd'hui en guise de mise au point et de stratégie didactique 33

Laurence Boudart

Goldoni traducteur de lui-même 45

Jesús Camarero

La théorie de l'autobiographie de Georges Gusdorf 57

Francisco Domínguez González

Pierre Reverdy et l'écriture du moi 83

Rafael García Pérez

Interpretaciones del tópico de la ciudad muerta en la poesía francesa y española 109

Alma Leticia Ferado García

Las cláusulas relativas en francés y su traducción al español 121

Brisa Gómez Ángel

Aproximación al poema *Joan Miró* de Paul Éluard 133

Lluna Llecha Llop Garcia <i>Maria Chapdelaine</i> en Catalogne	145
Montserrat López Mújica La esperanza de Jean Giono. Una lectura ecocrítica de su relato <i>L'homme qui plantait des arbres</i>	153
Mercedes López Santiago Traduire le lexique de l'agriculture biologique. Des constatations lexicographiques. Des propositions	165
María Teresa Lozano Sanpedro La estética del horror en tres relatos fantásticos de Honoré de Balzac	181
Jordi Luengo López Entre la «maja goyesca» y la frívola <i>demi-vierge</i> . Idealidades comparativas en el «serenismo literario» del umbral del siglo XX	205
M. Carmen Molina Romero Traducción y memoria histórica: <i>El niño pan</i> de Agustín Gómez Arcos	239
Antonio José de Vicente-Yagüe Jara Romanticismo en la segunda mitad del siglo XVIII: <i>Soirées de mélancolie</i> de Loaisel de Tréogate	255
NOTAS DIGITALES	
Alfredo Álvarez Álvarez Modelos de análisis para un recurso en línea: necesidad y tipologías de las parrillas de evaluación	283
Juan Ángel Martínez García y Severina Álvarez González El aula transparente como una propuesta pedagógica en FLE. El e-manual	307
NOTAS DE LECTURA	
Ana Alonso De la vida, de la muerte, del amor en la vida y en la muerte. Un Villiers totalizador	327
Juan Jiménez Salcedo Cine, <i>Body-art</i> y otras hibridaciones biónicas	333
Ángeles Sánchez Hernández La correspondencia personal de Antoine de Saint-Exupéry	337

La presencia del lector en la narrativa de Victor Hugo (1823-1834)

Francisco Aiello

Universidad Nacional de Mar del Plata

Comité Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas de Argentina

franciscoaiello@hotmail.com

Résumé

Le lecteur est fortement présent dans les romans de Victor Hugo publiés dans la période 1823-1834 grâce à différentes stratégies. Alors, on trouve un riche dialogue entre lui et l'auteur, qui sont tous les deux considérés dans cet article comme constructions textuelles au lieu d'êtres empiriques. L'analyse révèle que la relation est évidemment asymétrique, étant donné que ce n'est que l'auteur qui possède le contrôle des histoires et leur interprétation. Voilà pourquoi il décide d'instruire le lecteur, dont il estime les compétences de lecture insuffisantes, en l'aidant à comprendre et en leur apprenant ce qui est nécessaire pour apprécier le roman. Néanmoins, l'auteur propose une manière familiale de prendre soin du lecteur à travers une certaine complicité et des moments ludiques.

Abstract

The reader is very present in Victor Hugo's novels published during the period 1823-1834 thanks to different textual strategies. So there is a rich dialogue between him and the author. Both of them are considered in this article as textual constructions instead of empiric beings. The analysis shows that the relationship author-reader is clearly asymmetric as it is only the author who has got the control of the stories and its interpretation. That is why he decides to instruct the reader, whose reading skills are poor, by helping him to understand and by teaching him anything that could be necessary to appreciate the novel. However, this author proposes a familiar way of care to the reader inviting him to experience amusement through little enigmas or showing complicity.

Key words: reader; author; novel; reading

Mots clé: lecteur; auteur; roman; compétences de lecture. skills.

[...] mais il faut toujours parler comme si l'ont devait être entendu, écrire comme si l'ont devait être lu, et penser comme si l'ont devait être médité.

Victor Hugo: *Odes et Ballades. Les Orientales*. Paris, Garnier Flammarion, 1968, p. 291.

El propósito de este artículo consiste en dar cuenta de la presencia del lector en los textos narrativos de Victor Hugo que se ubican dentro de su primera etapa novelística, la cual comprende aquellas novelas que fueron publicadas antes del exilio del escritor francés: *Han d'Islande*, *Bug-Jargal*, *Notre-Dame de Paris*, *Le dernier jour d'un condamné* y *Claude Gueux*.

Este trabajo procura un examen de las novelas a fin de relevar distintas estrategias textuales que configuran la presencia de un lector, al cual concebimos como una construcción textual autónoma respecto de la instancia empírica. En otras palabras, nos ocuparemos del lector que reside en el interior de los textos, dejando de lado al sujeto empírico que toma el libro entre sus manos. En correlato insoslayable con esta figura intratextual del lector iremos vislumbrando qué imagen de autor (también intratextual o «de papel», como diría Barthes) se construye en las novelas. Para ello atenderemos tanto a los textos como a los paratextos –que pueden aparecer en las primeras ediciones o bien agregarse a las ulteriores–, puesto que allí se exhibe cómo el autor procura sostener su lugar predominante en el texto, limitando las facultades productivas del lector. La relevancia de los paratextos es mayor en las novelas donde las opciones técnicas acorralan o desplazan totalmente la voz del autor; además, abren el texto a la actividad empírica de la lectura, debido a que ante esta suelen reaccionar.

El recorrido que proponemos parte de *Notre-Dame de Paris* (1831) por ser el texto más relevante del grupo, aun en lo referido a la problemática que nos interesa. Luego seguiremos con las otras novelas históricas negras –*Han d'Islande* (1823) y *Bug-Jargal* (1826)– para finalizar con las novelas de asunto contemporáneo que abordan cuestiones sociales –*Le dernier jour d'un condamné* (1829) y *Claude Gueux* (1834)–, de acuerdo con el ordenamiento del corpus narrativo que propone Myriam Roman (2002).

A lo largo de la novela *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo es constante la apelación al lector tanto mediante el propio sustantivo como a través del empleo de la primera persona del plural inclusiva, de verbos en modo imperativo en segunda persona, de preguntas y de exclamaciones¹.

El autor distingue a sus lectores, por un lado, entre hombres y mujeres y, por el otro, entre los que buscan exclusivamente el relato y aquellos que, además, se interesan por cuestiones de orden reflexivo. A este panorama se agrega irónicamente la presencia del lector especializado a quien se llama «Notre-Dame la Critique». Ahora bien, estos lectores son, en realidad, narratarios –si bien no usamos este término–, pues se trata de instancias meramente textuales y no hay que confundirlos con lectores reales².

La historia de *Notre-Dame de Paris* abre varias líneas narrativas en cada una de las cuales se introduce un personaje, aunque estas se van integrando paulatinamente de manera tal que el relato va diseñando vínculos entre los distintos personajes y, así, las historias que presenta la novela confluyen en una sola. En ese itinerario, el autor se desplaza por los diversos espacios que los personajes recorren, poniendo especial cuidado en que el lector sea capaz de seguirlo. Dada la presencia de este narrador multiselectivo, es preciso que el lector cuente con la habilidad de vincular un hecho o un personaje con otro que apareció algunos capítulos atrás, a fin de reconstruir la historia. Sin embargo, el autor de la novela sospecha que su lector no posee esta competencia para establecer relaciones y, por lo tanto, las hace explícitas mediante constantes reminiscencias. Proponemos algunos ejemplos:

Cette procession, que nos *lecteurs* ont vue partir du palais, s'était organisée chemin faisant... (93); [...]cette horrible tribu des truands chez laquelle nous avons déjà mené le *lecteur*... (252); Elle prit ses pieds avec ses mains, geste habituel aux malheureux qui ont froid et que nous avons déjà vu faire à la

¹ La edición que hemos utilizado es la publicada en 1967 por Garnier-Flammarion que se detalla en la Bibliografía. Cada cita irá acompañada del número de página entre paréntesis.

² Aunque el término *narratario* (Génette, 1972) resulta atinado en este trabajo, lo dejamos de lado porque hemos preferido no utilizar tampoco el concepto de *narrador*. Optamos, en cambio, por una noción de *autor*. Esta decisión está motivada en que, mientras que en algunos textos de los que nos ocupamos –como *Notre-Dame de Paris* o *Han d'Islande*– las categorías de autor –según nosotros lo entendemos– y de narrador –de acuerdo con las propuestas de Todorov (1974), Barthes (1987) y Génette (1972)– son idénticas, en los otros textos ambas categorías no cuentan con un alcance idéntico e, incluso, pueden llegar a ser completamente diferentes. Encontramos este caso extremo en *Le dernier jour d'un condamné*, pues el empleo del monólogo interior cede completamente la responsabilidad narrativa al personaje llamando al autor. Este, empero, aparece a través de los paratextos –especialmente el prefacio incorporado a la edición de 1832–, lo que ratifica la disociación total entre las figuras del narrador y la del autor.

recluse de Tour-Roland... (340); Le *lecteur* n'a peut-être pas oublié qu'un moment avant d'apercevoir la bande nocturne des truands, Quasimodo, inspectant Paris du haut de son clocher, n'y voyait plus briller qu'une lumière (438-439)³.

De hecho, ocurre también que el autor se siente obligado a indicar de manera explícita que dos acciones que él presenta sucesivamente transcurren, en realidad, simultáneamente, lo cual contribuye a destacar la ubicuidad del narrador:

Ces paroles étaient, pour ainsi dire, le point de jonction de deux scènes qui s'étaient jusque-là développées parallèlement dans le même moment, chacune sur son théâtre particulier, l'une, celle qu'on vient de lire, dans le *Trou aux Rats*, l'autre, celle qu'on va lire, sur l'échelle du pilori (246).

A partir de esta recuperación de lo ya dicho para ayudar en la tarea de decodificación, se advierte un vínculo asimétrico entre el lector y el autor, pues este se construye como poseedor de un saber del que carece aquel y, por lo tanto, tiene necesidad de contribuir para sortear los límites –estrechos, según el juicio tácito del autor– de la competencia lectora. En efecto, la desconfianza en las competencias del lector conduce al autor incluso a hacer explícito el referente de un pronombre personal: «Il est vrai qu'il regardait plus la galette que le pavé. Sans doute quelque grave motif l'empêchait d'y mordre (à la galette), car il se contentait de la considérer tendrement». El pronombre *y* remite evidentemente a la *galette*, sustantivo que se encuentra en la oración anterior, dado el empleo del verbo *mordre*; no obstante, el autor elige reponer la referencia entre paréntesis, lo que revela que no cuenta con que el lector posea esa competencia básica de la comprensión textual.

Con el mismo propósito de colaboración con el lector, el autor propone resúmenes y repeticiones de lo ya presentado. Esas estrategias aparecen con mayor concentración en los capítulos del libro tercero, los cuales resultan independientes del relato debido a su carácter expositivo e histórico (se presenta la historia de la catedral y la de la ciudad de París). Veamos algunos ejemplos: «Ainsi, pour résumer les points que nous venons d'indiquer, trois sortes de ravages défigurent aujourd'hui l'architecture gothique»(134); «Nous le répétons, ces trois constructions hybrides ne sont pas les moins intéressantes pour l'artiste, pour l'antiquaire, pour l'historien» (136).

Resulta pertinente detenerse en estas citas teniendo en cuenta esta observación: «Le vieux Palais serait encore debout avec sa vieille grand'salle; je pourrais dire au lecteur: Allez la voir; et nous serions ainsi dispensés tous deux, moi d'en faire, lui d'en lire une description telle quelle» (40). Como la historia transcurre

³ En todos los casos el énfasis es nuestro.

en la Edad Media (fines del siglo XV), el referente ha desaparecido y, por lo tanto, es preciso reconstruirlo mediante el discurso. Este punto contribuye a la construcción del autor como poseedor del saber, quien expresa la necesidad de instruir a sus lectores a partir de su propia experiencia lectora. Es decir, el autor se sitúa junto con su lector en el siglo XIX, por lo cual su posible acceso al referente de la novela se dio a través de lectura; tal como le ocurre al lector, el autor desconoce el referente, pero es capaz de reconstruirlo mediante referidos.

Así, a la pluralidad de puntos de vista narrativos se suma el hecho de que la historia transcurre en la Edad Media como razón para que el autor se constituya en guía de su lector, a quien se apela constantemente a fin de que construya en su mente el espacio y los personajes: «Qu'on se figure en bacchanale la bataille de Salvador Rosa» (73); «Qu'on ajoute vingt groupes secondaires, et les filles et les garçons de service courant avec des brocs en tête, [...] et l'on aura quelque idée de cet ensemble...» (416).

Justamente, en los capítulos dedicados a la catedral y a la ciudad, el autor se expresa simulando ser un guía que conduce a su lector, el cual se transporta a través del espacio y el tiempo presentados en el texto para cobrar la condición de visitante al que se le enseña a mirar:

- Et si nous entrons dans l'intérieur de l'édifice... [...] Et si nous montons sur la cathédrale... (133).
- Quand enfin, après avoir longtemps considéré l'Université, vous vous tourniez vers la rive droite, vers la Ville, le spectacle changeait brusquement de caractère (148).
- De la tour où nous nous sommes placés... (149).
- En continuant de monter les étages de cet amphithéâtre de palais développé au loin de sol (150).
- Comme nous venons de le dire, le quartier de palais dont nous avons tâché de donner quelque idée au lecteur... (151).

De allí, entonces, su posición de maestro que ha adquirido un saber y decide transmitirlo. El autor tiene lúcida conciencia de que «la competencia del destinatario no coincide con la del emisor», como dice Eco (1981: 77). Por ello, es constante su preocupación por que el lector capte ese referente que se construye en el texto (pues ya solo permanece como referido, ha desaparecido el referente): «Tous ces détails, que nous mettons ici pour l'édification du lecteur...» (62). Siguiendo a Jitrik (1995), *Notre-Dame de Paris* refiere «ante todo, un determinado tipo de saber»⁴. Gracias a ese saber que se refiere, la novela busca construir la competencia del lector (no se limita a

⁴ Noé Jitrik (1995: 14) advierte además: «La novela histórica, entonces, espacializa el tiempo de los hechos referidos pero trata, mediante la ficción, de hacer olvidar que esos hechos están a su vez referidos por otro discurso, el de la historia que, como todo discurso, también espacializa».

esperarla), a partir de lo cual «el lector enciclopédicamente pobre quedará atrapado» (Eco, 1981: 80).

Este aspecto se vincula estrechamente con la noción romántica de genio (*génie*). Este vocablo es recurrentemente usado por los críticos en relación con Víctor Hugo, aunque no hay unanimidad respecto de la acepción empleada. Así, encontramos trabajos como el de Émile Born (1962: 71), donde la idea de genio se liga con la «facilidad soberana» del escritor para llevar a cabo su tarea sin esfuerzos. También Seebacher (1998: 44) emplea la palabra *génie* en un sentido similar, asociado a la capacidad creadora. La monumental obra de Víctor Hugo –con su tránsito por distintos géneros– admite esta noción de genio sin miramientos. No obstante, nos interesa recoger otro sentido del término que se ajusta más a nuestra perspectiva. Victor Manuel Aguiar e Silva (1972: 324) explica la concepción del genio que incorporó el pre-romanticismo alemán: «[...] el genio, fundamento de la creación poética en las doctrinas del pre-romanticismo, es una fuerza ajena al dominio de la razón, y no puede, por consiguiente, ser sometido a preceptos».

Asimismo, Aguiar e Silva (1972: 328) recuerda la definición de Schlegel, para quien el genio romántico «...a pesar de su aspecto fragmentario y su desorden aparente, está más cerca del misterio del universo, porque si la inteligencia nunca puede captar en cada cosa aislada más que una parte de la verdad, el sentimiento, en cambio, al abarcar todas las cosas, lo comprende todo y en todo lo penetra».

Más cerca de este sentido de la palabra genio, Godo (2001: 63) explica –a propósito de la poesía de Víctor Hugo– que Dios «es el poeta supremo que solo el iniciado, que ha recibido el don de la poesía, puede traducir para volver accesible»⁵.

Entonces, este segundo sentido de la palabra genio es el que nos permite caracterizar al autor. Esta condición de genio es la que lo ubica por encima de su lector, tomando contacto con una instancia superior. Desde allí, se propone asir una visión del mundo para presentar a su lector, a quien ayuda a comprender el sentido de dicha visión del mundo, pues únicamente tiene acceso a ella a través del autor-genio.

Regresando al examen de la novela, observamos otro momento en el que se insiste con repeticiones y resúmenes; se trata del capítulo «Ceci tuera cela», donde predomina el carácter expositivo y argumentativo, dado que se ocupa de reflexionar a partir de esa misteriosa expresión puesta en boca de Claude Frollo. De esta manera, el autor despliega más estrategias que apuntan a retener al lector, al cual se lo configura como reticente a la reflexión intelectual; por ejemplo: «Si l'on résume ce que nous avons indiqué jusqu'ici très sommairement en négligeant mille preuves et aussi mille objections de détail, on est amené a ceci» (205). Asimismo, en las primera líneas de

⁵ La traducción es nuestra.

este capítulo, el autor establece una distinción sexual entre sus lectores y se dirige expresamente a las lectoras, quienes –según el autor– no tienen ningún interés en pasajes que suspendan el hilo narrativo: «Nos lectrices nous pardonneront de nous arrêter un moment pour chercher quelle pouvait être la pensée qui se dérobaît sous ces paroles énigmatiques de l'archidiacre: *Ceci tuera cela. Le livre tuera l'édifice*» (198, énfasis en el original). Esta caracterización de las mujeres como especialmente ansiosas e impacientes por llegar al desenlace de un relato se advierte en el libro sexto, donde una mujer cuenta la historia de Paquette y otra interrumpe cualquier tipo de acotación a fin de que prosiga el relato. Por lo tanto, teniendo en cuenta la observación de la «Note ajoutée à la édition définitive (1832)» donde se establecen dos categorías de lectores que corresponden, por un lado, a aquellos que solo buscan en *Notre-Dame de Paris* el drama o la novela y, por otro lado, los que además de la novela se interesan por las reflexiones de estética y de filosofía escondidas en el libro, es claro que las mujeres integran el primer grupo.

También en el libro primero se atribuye a las mujeres deficiencia para la comprensión; allí se ve a una joven que aprovecha una interrupción del misterio de Gringoire para interrogarlo:

- En ce cas, messire, reprit-elle, auriez-vous la courtoisie de m'expliquer...
- Ce qu'ils vont dire? Interrompit Gringoire. Eh bien, écoutez!
- Non, dit Gisquette, mais ce qu'ils ont dit jusqu'à présent (57).

En este punto resulta pertinente recuperar ciertas observaciones que Hugo volcó en el prefacio de *Ruy Blas*. Allí establece una clasificación extraña cuando indica que lo que se denomina *público* está compuesto por tres tipos de espectadores: las mujeres, los pensadores y la muchedumbre propiamente dicha. Llama la atención inmediatamente que las mujeres integren un grupo aparte. La justificación que expone el autor precisa que ellas buscan en el teatro la pasión que despierte sus emociones, mientras que los pensadores esperan encontrar caracteres (ver hombres viviendo en escena, tal como aclara Hugo) que susciten la reflexión, y la muchedumbre ansía la acción que le produzca sensaciones. No obstante, el autor se apresura a reconocer que esta generalización es algo esquemática y concede, entre otras excepciones, que «bien souvent dans une femme il y a un penseur» (Hugo, 1880: 76). Cabría preguntarse por qué no emplea el sustantivo femenino *penseuse*. Tal vez porque considera que pensar es una actividad que *masculiniza* a la mujer⁶.

⁶ Jean Gaudon (1969: 26) dice que Hugo es un «gran admirador de la belleza femenina, pero también secretamente misógino...» (traducción nuestra).

Retomando el análisis de *Notre-Dame de Paris*, observamos que las constantes aclaraciones son también empleadas con el propósito de colaborar en la tarea de comprensión del lector. En ese sentido, se incluyen algunas de las que podría prescindirse sin obstruir la decodificación: «Claude Frollo (car nous présumons que le lecteur, plus intelligent que Phœbus, n'a vu dans cette aventure d'autre moine-bourru que l'archiciadre), Claude Frollo tâtonna quelques instants dans le réduit ténébreux où le capitaine l'avait verrouillié» (311). Nótese, además, que se reitera el sujeto gramatical «Claude Frollo», porque tras su primera inclusión se agrega una proposición causal que separa dicho sujeto de su verbo correspondiente. Entonces, se lo repite para sortear cualquier posible dificultad del lector a la hora de vincular ambas partes de la oración. Más allá de esto, es importante señalar que este tipo de aclaraciones obedece a que el narrador toma el punto de vista de un personaje, cuya perspectiva no coincide con la del lector. El narrador se refiere a Claude Frollo en el capítulo anterior a la cita como el *moine-bourru* porque los personajes de la escena (Esmeralda y Phœbus) ignoran su identidad, mientras que el lector sí la conoce, a pesar de lo cual el autor opta por hacer explícito lo ya sabido.

Esta escena, además, nos permite introducir otra observación respecto del vínculo autor-lector. Los personajes se enfrentan reiteradamente a la presencia de lo tenebroso, aunque el autor resguarda al lector de esa experiencia brindándole información o perspectivas distintas de las de los personajes. En la escena el lector no asiste al terror que viven Esmeralda y Phœbus al encontrarse con lo que creen sobrenatural; en cambio, el autor procura que su lector asista como mero espectador sin que tenga lugar en él la identificación con la angustia de los personajes. En el mismo sentido, el temor que suscita entre la muchedumbre la figura de Quasimodo no es compartido por el lector, debido a que el autor le aclara inmediatamente el origen del jorobado y los elementos de su vida que condicionan la incapacidad de interactuar en la sociedad. Además, el lector es llevado por los recovecos de la catedral para encontrar al campanero contemplando amorosamente a Esmeralda, lo que borra los rasgos atemorizantes. Entonces, el autor también pone cuidado en resguardar al lector de padecer el miedo que pueda adueñarse de los personajes.

Otro ejemplo de aclaración similar al presentado más arriba se da cuando el autor indica que Phœbus y Jehan parten hacia un cabaret y, en el capítulo siguiente, tras una descripción de ese cabaret, apunta que dos hombres salen de él, entre quienes tiene lugar este diálogo:

– Jehan, mon ami, vous êtes ivre, disait l'autre.
L'autre répondit en chancelant: – Cela vous plaît à dire,
Phœbus, mais il est prouvé que Platon avait déjà le profil d'un
chien de chasse (305).

¿Qué duda cabe de que estos Phœbus y Jehan que aparecen como vocativos en el diálogo son los mismos del capítulo inmediatamente anterior? El autor, no obstante, prefiere hacer explícita esta relación: «Le lecteur a sans doute déjà reconnu nos deux braves amis, le capitaine et l'écolier» (305).

Un recurso mediante el que también se apela al lector consiste en formular preguntas que buscan suscitar la actividad intelectual, aunque de forma moderada, pues a la frase interrogativa suele suceder su respuesta:

Mais qui a jeté bas les deux rangs de statues? qui a laissé les niches vides? qui a taillé au beau milieu du portail central cette ogive neuve et bâtarde? qui a osé y encadrer cette fade et lourde porte de bois sculpté à Louis XV à côté des arabesques de Biscornette? Les hommes; les architectes, les artistes de nos jours (132-133).

Ahora bien, hasta aquí hemos intentado mostrar cómo se diseña el vínculo entre autor y lector, advirtiendo la destacada asimetría entre el primero (maestro, el que sabe y enseña) y el segundo (limitado, que debe aprender y para lo cual necesita ayuda). Sin embargo, esta imagen no es válida en todo momento: la fuerte figura de autor presenta fisuras; por momentos parece bajarse de su pedestal para establecer una relación más familiar con el lector, aunque siempre se conserva la jerarquía.

En primer lugar, podemos destacar que, a pesar de esta proliferación de indicaciones solidarias con la tarea del lector, el autor lo suelta esporádicamente y confía en que será capaz de «leer bien». Así, por ejemplo, ante las palabras de Phœbus en el libro séptimo, el lector advertirá su hipocresía si recuerda cómo ocurrieron los hechos del libro segundo y que el capitán narra de modo exagerado destacando sus propias virtudes, las cuales no se exhibieron durante el episodio. Del mismo modo, únicamente el lector atento recordará que la moralidad de Gringoire fue un fracaso y, así, notará la mentira del joven autor cuando sostiene que fue presentada «avec grand triomphe»(126).

En segundo término, se nota cierta inestabilidad en el saber sobre lo narrado. Por momentos, el autor ostenta el control absoluto de la materia narrativa y, desde esa posición, regula las posibles interpretaciones del texto: «Le lecteur peut choisir; quant à nous, nous inclinierions à croire tout simplement qu'il [le prévôt] était de mauvaise humeur, parce qu'il était de mauvaise humeur»(218). Se ve, entonces, que si bien concede cierta libertad al lector, se apresura a indicarle la opción correcta, la cual es reafirmada más adelante: «... le prévôt, qui s'était éveillé le matin d'assez mauvaise humeur, comme nous l'avons dit...» (223). En otros momentos, en cambio, la omnisciencia autoral se resquebraja para permitir que el lector pueda poner algo de sí en favor de la producción de sentido: «Adressait-il ce fragment de litanie à Sainte Vierge ou à la pailleuse? C'est ce que nous ignorons parfaitement»(103); «Nous ne

savons s'il se rendit compte subitement de ces idées, mais, tout évaporé qu'il était, il comprit...»(289). Este es uno de los tantos ejemplos en los que trastabilla el saber del autor y lo expresa mediante frases como «yo no sé»⁷.

Si bien la posesión del saber marca la distancia entre el autor y el lector –según se ve en ciertos pasajes como: «Cette loi bohémienne, si bizarre qu'elle puisse sembler au lecteur, est aujourd'hui encore écrite tout au long dans la vieille législation anglaise. Voyez *Burninton's Observations*»(116), donde, además, se exhibe el saber bibliográfico–, se busca también la complicidad del receptor para que apele a su propia experiencia que se supone similar a la del autor:

Un groupe d'enfants, de ces petits sauvages va-nu-pieds qui ont de tout temps battu le pavé de Paris sous le nom éternel de *gamins*, et qui, lorsque nous étions enfants aussi, nous ont jeté des pierres à tous le soir au sortir de classe, parce que nos pantalons n'étaient pas déchirés... (101).

Así como observamos las aclaraciones redundantes que manifiestan una preocupación didáctica –como dice Eco (1981)–, el autor opta en ciertas ocasiones por omitir, manifestando inquietud por no abrumar al lector:

Ce jeune cavalier portait le brillant habit de capitaine des arches de l'ordonnance du roi, lequel ressemble beaucoup trop au costume de Jupiter, qu'on a déjà pu admirer au premier livre de cette histoire, pour que nous en fatignons le lecteur d'une seconde description (260).

También la familiaridad de la relación entre el autor y su lector puede advertirse en el empleo del humor y de la ironía –especialmente en la figura de poeta que se diseña a partir del personaje Pierre Gringoire–, procedimientos que quitan solemnidad a la voz autoral y permiten, entonces, mayor cercanía entre ambas instancias. Por lo tanto, resulta más pertinente establecer el vínculo autor-padre / lector-hijo que autor-maestro / lector-alumno⁸.

⁷ Véase la página 97: «Et il y avait dans les points suspensifs dont il faisait suivre cette réticence dans son esprit *je ne sais* quelles idées assez gracieuses» (énfasis nuestro). Para más ejemplos similares, remitimos a las páginas 65, 72, 73, 78, 84, 96, etc.

⁸ En «Les adresses au lecteur chez Balzac», Aude Deruelle (2004) sostiene que la reticencia de Balzac a emplear el sustantivo *lecteur* –a pesar de las recurrentes apelaciones al destinatario– se debe a que dicho vocablo constituye «una evocación demasiado manifiesta del procedimiento anti-novelesco de la apelación al lector». Es decir, en tanto Balzac pretendía escribir «novelas serias», optó por evitar el empleo del sustantivo para separarse de una tradición de novelas paródicas o anti-novelas como *Le Roman comique* de Scarron o *Le Roman bourgeois* de Furetière. Deruelle dedica comentarios someros a la obra de Stendhal –en quien advierte la restitución del procedimiento paródico cargando a la palabra *lector* de ironía– y a la de Victor Hugo. La crítica señala que las numerosas convocatorias al lector de *Notre-Dame de Paris* conforman una relación de familiaridad, con lo que acordamos aunque sin perder de

Si recordamos la distinción entre lector de papel y lector empírico, surge la pregunta acerca de la posible correspondencia entre ambas instancias. Como el autor se dirige a distintos lectores (aunque predomine claramente la expresión general *lecteur*), no es posible que el lector empírico sustituya al lector de papel: un lector hombre no sentirá inclinación a ocupar el lugar ficcional del lector cuando este surge bajo la forma *nos lectrices*. En todo caso, el lector empírico asiste a un diálogo entre el autor y el lector textuales, conservando el mero rol de espectador. Asimismo, puede ocurrir que el lector extratextual se identifique con la instancia textual –lo cual no es necesario– de la misma forma en que puede hacerlo con el narrador o con un personaje.

Posiblemente, el lector empírico se identificará con el lector de papel si no posee suficientes competencias lectoras; es decir, si se trata de un lector enciclopédicamente pobre –según la terminología de Eco (1981)– y, en ese caso, se asemeje a su par textual. En cambio, si se trata de un lector con amplia experiencia literaria tomará distancia respecto de él⁹.

Asimismo, el lector puede identificarse con el lector ficcional únicamente en los capítulos que constan de digresiones históricas y reflexivas, dado que en ellos se transgrede el horizonte de expectativas del género: lo esperable de una novela en esa época es el material meramente narrativo del relato. Justamente, la conciencia de la transgresión o ampliación del horizonte de expectativas –por supuesto que desconociendo este concepto que acuñará Jauss (1971) más de un siglo después– lleva al autor a incrementar las diversas estrategias textuales que tienden a establecer lazos más fuertes con el lector para lograr retenerlo a pesar de la distancia estética¹⁰. Entonces, tomando las palabras de Sartre, el autor procura celosamente que el objeto (el texto) «prenda»:

Si el lector está distraído o cansado, si es tonto o aturdido, la mayoría de las relaciones se le escapan y no logrará que el objeto «prenda», en el sentido en que se dice que el fuego «prende» o «no prende»; sacará sombras que parecerán surgir al azar. (1950: 73)

vista la jerarquía del autor. Por esta razón preferimos la metáfora «autor padre» en lugar de otra como «autor hermano».

⁹ Para la distinción entre lector y narratorio, véase Montalbetti (2004). Asimismo, tomamos de esta crítica, en primer lugar, su refutación de la idea según la cual un lector sustituye al narratorio y, en segundo lugar, la postulación de una posible identificación entre ambas instancias autónomas.

¹⁰ Jauss (197: 77) precisa que «llamamos ‘distancia estética’ a la diferencia entre las expectativas y la forma concreta de una obra nueva que puede iniciar una ‘modificación del horizonte’ rechazando experiencias familiares o acentuando otras latentes».

Si consideramos que Eco (1981: 80) afirma que el autor «deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual, de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente», es posible afirmar que el Lector Modelo previsto por el autor de *Notre-Dame de Paris* padece de una carencia de competencias cooperativas atinadas y, por ende, resulta necesario desplegar diversas estrategias para poder resolver esa limitación, pues el autor quiere que su lector salga victorioso de su confrontación con el texto.

Es decir, de este lector no se pretende una importante cooperación en la producción de sentido, en tanto se controlan las variantes interpretativas y se lo ayuda a decodificar el texto, configurándolo como «consumidor de la obra» en lugar de permitirle ser (o esperar de él que sea) «productor del texto», en términos de Barthes (1991: 106).

De esta manera, hemos presentado la relación que traban en el interior del texto un autor y su lector. Entre ellos existe una diferencia de nivel: el primero le habla, le enseña, guía al segundo desde una instancia superior –tal como lo propone la teoría del genio heredada de los románticos alemanes– que intenta hacerla accesible. Así, desde esa posición, el autor es el poseedor de un saber que quiere transmitir. Para ello, despliega un amplio repertorio de estrategias solidarias para colaborar con el lector, quien carece de ciertas competencias atinadas para la comprensión. Pero ese camino en el que el lector avanza –o trastabilla– bajo la mirada tutelar del autor abandona, por momentos, el imperativo de la enseñanza a favor del cuidado paternal con variantes lúdicas. Y, como hemos visto, el autor puede dejar al lector librado a su suerte a fin de que también ponga algo de sí a la hora de interpretar el texto. Por lo tanto, el lector que se construye en el texto hace que «el libro se escriba o sea escrito», más allá de las intervenciones del autor¹¹.

Siguiendo las novelas históricas, continuamos nuestro trabajo con el comentario de *Han d'Islande*, cuya primera edición corresponde a 1823. Es, entonces, la primera novela que publicó Victor Hugo y se trata, además, de la primera novela histórica de la literatura francesa (Leante, 2002: 89). Su historia transcurre en el reino de Noruega a fines del siglo XVII, aunque la ubicación del autor mantiene la distancia temporal, de manera que se aproxima al lector: «À l'époque déjà loin de nous, et dans le pays peu civilisé où j'ai transporté mon lecteur...» (22).

¹¹ En este último punto seguimos a Maurice Blanchot, quien en *L'espace littéraire* escribe: «Qu'est-ce qu'un livre qu'on ne lit pas? Quelque chose qui n'est pas encore écrite. Lire, ce serait donc, non pas écrire à nouveau le livre, mais faire que le livre s'écrive ou *soit* écrit, –cette fois sans l'intermédiaire de l'écrivain, sans personne qui l'écrive» (Blanchot 1998: 254). Según el autor, mediante la lectura el libro pasa a ser «obra», concepto entendido de manera diferente a la de Roland Barthes y parecido, en general, al planteo sartreano.

Las constantes apelaciones al lector, que pueden presentarse a través del propio sustantivo o del sistema pronominal, apuntan a contribuir a su tarea comprensiva en dos planos: por un lado, competencias narrativas o literarias y, por el otro, competencias extraliterarias o culturales. En cuanto a la primera de estas clases de competencias, entendemos la contribución que hace el autor para que el lector sea capaz de seguir el hilo narrativo, lo que implica la tarea de recordar lo ya contado y, así, poder vincular diversos elementos de una trama que se bifurca en varias líneas narrativas. De este modo, el autor activa o incita la posibilidad de unir, en la mente del lector, las acciones de algún personaje que transcurren en capítulos no contiguos. Estas son competencias que un lector debe poner en funcionamiento ante cualquier relato, de allí que las llamemos competencias literarias. En cambio, las competencias culturales son –según nuestro criterio– aquellas que suponen un conocimiento extraliterario que debe ser puesto en juego para la comprensión del relato. En el caso de *Han d'Islande*, dicho conocimiento se vincula con el contexto histórico de Noruega, el cual es repuesto solidariamente por el autor, tanto para ayudar a su lector como para lucir su erudición.

Una de las formas en que el autor contribuye a la activación –o tal vez a la adquisición– de competencias literarias es mediante la recuperación de lo ya narrado. Para ello puede aludir a su *lecteur* explícitamente con el propósito de convocar el recuerdo: «Nos lecteurs n'ont pas oublié que cette porte communiquait à la salle des morts» (68). Ante esta cita –que es un ejemplo entre muchas otras similares–, el sentido común se alza para interrogarse acerca de los motivos que llevan a recordar lo que no se ha olvidado; en realidad, es claro que al autor no le consta ese recuerdo y, entonces, decide recuperarlo, aunque siguiendo el principio de cortesía con el propósito de no resultar agresivo ante el lector. Esto indica un rasgo central en el vínculo autor-lector, el cual tiene una configuración jerárquica –y, por ende, asimétrica– aunque exhibe actitudes afectuosas. Este afecto vira por momentos hacia lo lúdico mediante la articulación de un juego que consiste en establecer identidades; el autor describe a un personaje sin indicar el nombre propio, de manera que al lector le corresponde activar su competencia literaria para establecer cuál de los personajes que ya aparecieron capítulos atrás es el que reaparece. Los indicios que aporta el autor son fundamentales a efectos de resolver el enigma, lo que no impide que se consigne su resolución, generalmente insistiendo en el juego cortés de dar por sentado el éxito del lector. Por ejemplo, en el capítulo XII, el autor abre el juego explícitamente: «Si la nuit empêche le lecteur de distinguer les traits des deux voyageurs, il les reconnaîtra peut-être à la conversation que l'un d'eux entame après une heure de route silencieuse, et par conséquent ennuyeuse» (135). Tras esta incitación a situarse en el ambiente del relato, el lector asiste a un diálogo que revela fácilmente la identidad de los personajes, lo que no disuade al autor de asegurarse respetuosamente que la identi-

ficación de la identidad se haya realizado correctamente: «Alors Ordener –car le lecteur a sans doute déjà deviné que c'était lui et son guide Benignus Spiagudry– ...» (145).

La recuperación de lo ya contado se refuerza con un fuerte componente autorreflexivo, mediante el cual el autor rompe la ilusión lúdica de viaje hacia el tiempo y el espacio en que tiene lugar la historia, dado que se destaca su existencia de orden textual. Así, cuando el autor utiliza una expresión como «la conversation qu'on vient de lire» (388, énfasis nuestro), descarta la posibilidad de que el lector se imagine en el escenario mismo de los hechos –lo que reclamaría *écouter* en lugar de *lire*– y, en consecuencia, se produce su alejamiento respecto de dicho escenario. De esta forma, es notable que aquellas estrategias que buscan ayudar al lector en su tarea de comprensión y captación del relato impliquen paradójicamente una mayor distancia en relación con él.

La exhortación es otra estrategia puesta en juego para despertar la actividad lectora si la distancia respecto del cronotopo¹² exige mayor esfuerzo del lector para captar el referente: «Que le lecteur se transporte maintenant sur la route de Drontheim à Skongen...» (135). Esto puede tener su ligera variante cuando el autor simula tener junto a sí al lector, a quien arrastra en su descubrimiento del ambiente: «Jetons maintenant un regard dans l'autre cachot de la prison militaire...» (545).

También el autor puede incentivar la competencia literaria al apuntar de modo expreso el transcurso temporal, cuyo carácter vertiginoso se disocia de la escritura, que no puede dar cuenta de la simultaneidad a causa de su linealidad inherente: «Qu'on pense que tout ce que nous venons de décrire s'était passé en aussi peu de temps qu'il faut pour se le figurer, et l'on aura quelque idée de ce que présentait d'horrible ce moment de la lutte...» (349).

Pasando ahora a las competencias culturales, notamos que el autor desconfía de que sean suficientes y, por lo tanto, procura enriquecer algunos estantes de esa biblioteca incluyendo pasajes expositivos que conformen la enciclopedia necesaria para la lectura. Siguiendo a Eco (1981), el autor no se limita a esperar la competencia, sino que apunta a construirla. Para ello, se vale de aclaraciones informativas acerca de la situación política o del paisaje, como las siguientes:

Le lecteur sait déjà que nous sommes à Drontheim, l'une des quatre principales villes de la Norvège, bien qu'elle ne fût pas la résidence du vice-roi. A l'époque où cette histoire se passe –en

¹² Tomamos el concepto de cronotopo de Bajtín, quien explica: «Llamaremos cronotopo (literalmente: tiempo espacio) a la conexión intrínseca de las relaciones temporales y espaciales que se expresa artísticamente en la novela. Este término es empleado en matemáticas y fue introducido como parte de la Teoría de la Relatividad de Einstein. [...] Lo que nos importa es el hecho de que expresa la inseparabilidad del tiempo y del espacio (el tiempo como cuarta dimensión del espacio)» (Bajtín, 1981: 84-85).

1699– le royaume de Norvège était encore uni au Danemark et gouverné par des vice-rois, dont le séjour était Berghen, cité plus grande, plus méridionale et plus belle que Drontheim, en dépit du surnom de mauvaismauvias goût que lui donnait le célèbre amiral Tromp (32).

Que le lecteur ne s'étonne pas si nous rencontrons souvent des ruines à la cime des monts de Norvège. Quiconque a parcouru des montagnes en Europe n'aura pas manqué de remarquer fréquemment des restes de forts et de châteaux, suspendus à la crête des pics les plus élevés, comme d'anciens nids de vautours ou des aires d'aigles morts (253).

Además de estas suspensiones del hilo narrativo en favor del aporte enciclopédico al lector, el autor hace asomar su erudición mediante una nota al pie que le permite inmiscuirse en un diálogo con el propósito de iluminar la intervención de uno de los personajes.

En cuanto a la ostentación de conocimientos del autor, podemos señalar el meticuloso empleo de acápites, pues tanto cada uno de los 51 capítulos como la «Conclusión» cuentan con el propio, trasuntando un inventario de lecturas sumamente variado¹³.

La tercera novela histórica de Hugo que abordaremos en este trabajo es *Bug-Jargal* (1826).¹⁴ En este texto la voz autoral se ve relegada, porque la historia está principalmente a cargo de los personajes –dado el predominio del diálogo– y el narrador en tercera se limita a introducir sus parlamentos, lo cual conforma una suerte de relato escénico¹⁵. Esto implica la imposibilidad de dirigirse constantemente al lector, aunque se permite irrumpir –o bien no logra contenerse– en el texto mediante algunas notas al pie de página, las cuales agregan diferentes conocimientos.

¹³ Para un estudio más detallado de la relación autor-lector en *Han d'Islande* remitimos a Caroline Raullet (2003).

¹⁴ Consultamos tanto *Bug-Jargal* como *Le dernier jour d'un condamné* por la edición de Roger Borderie publicada en 1970.

¹⁵ Siguiendo a Otto Ludwing, B. Eichenbaum, en su artículo de 1925 «Sobre la teoría de la prosa», caracteriza al relato escénico como aquel donde «el diálogo de los personajes está en primer plano y la parte narrativa se reduce a un comentario que envuelve y explica el diálogo, es decir que se atiende a las indicaciones escénicas. Este género de relato recuerda la forma dramática, no solo por el acento puesto en el diálogo sino también por la preferencia dada a la presentación de los hechos y no a la narración: percibimos las acciones no como contadas (poesía épica), sino como si se produjeran frente a nosotros, en la escena» (Eichenbaum, 2004: 147). Precisamos que en el caso de *Bug-Jargal* el personaje de d'Auverney domina la escena –los otros personajes interrumpen esporádicamente– para dar lugar a la narración autobiográfica; por lo tanto, en este caso las acciones son percibidas como contadas por él mismo, mientras que el narrador se limita a dar el marco donde tiene lugar el diálogo.

Así, apunta datos históricos que considera relevantes para la comprensión del texto; por ejemplo, la mención del club «Massiac» por parte de Henri convoca una explicación de la que solo transcribimos el primer párrafo:

Nos lecteurs ont sans doute oublié que le club Massiac, dont parle le lieutenant Henri, était une association de négrophiles. Ce club, formé à Paris au commencement de la révolution, avait provoqué la plupart des insurrections qui éclatèrent alors dans les colonies. (37)

Las notas al pie pueden, asimismo, brindar aclaraciones sobre el léxico usado («Une explication précise sera peut-être nécessaire à l'intelligence de ce mot», 38) o traducir al francés expresiones en español.

Ahora bien, a pesar del predominio de la primera persona que implica este relato escénico, las apelaciones al lector no se restringen a las notas, sino que las hay también dentro del mismo cuerpo textual. En este caso, se filtran en el diálogo. En efecto, el parlamento de Léopold d'Auverney cuenta con destinatarios intratextuales, a quienes se dirige de un modo similar al usado por el autor de la novela. Veamos un pasaje:

Vous jugez, *messieurs*, à quel point toutes ces circonstances avaient dû éveiller mon intérêt et ma curiosité. Je pris des renseignements sur le compte du prisonnier. On me révéla des particularités singulières. [...] Cette circonstance rendait plus remarquable encore l'empire qu'il exerçait sur tous ses compagnons, sans même en excepter les noirs créoles, qui, *vous ne l'ignorez pas sans doute*, professaient ordinairement le plus profond mépris pur les nègres congos ; expression impropre, et trop générale, par laquelle on désignait dans la colonie tous les esclaves amenés d'Afrique (63, énfasis nuestro).

Esos *messieurs* a los que apela el vocativo son destinatarios internos u oyentes directos de las palabras de d'Auverney, lo que sugiere una analogía con respecto a los roles de autor y lector internos. De esta manera, observamos que el autor aprovecha el relato escénico a fin de poner en la voz de d'Auverney aquellas indicaciones y apreciaciones de distinto orden que considera relevantes para la actividad de comprensión del lector. En este sentido, cabe destacar la expresión «vous ne l'ignorez pas sans doute» que usa el personaje, en la cual puede reconocerse claramente la impronta del propio autor, tal como se advierte en otra de las notas de la novela: «*Nos lecteurs n'ignorent pas sans doute* que c'est le premier non donné à Saint-Domingue, par Christophe Colomb, à l'époque de la découverte, en décembre 1492» (51, énfasis nuestro).

Finalmente, en una reedición de *Bug-Jargal*, descubrimos que el autor no resistió el lugar acotado que se asignó en el texto, pues agregó una nota donde despeja inquietudes sobre el destino de los personajes. Bien habría podido cada lector participar como productor imaginando la continuación de sus vidas, pero el autor opta por coartar esa posibilidad y, en ese sentido, sostiene:

Comme les lecteurs ont en général l'habitude d'exiger des éclaircissements définitifs sur le sort de chacun des personnages auxquels on a tenté de les intéresser, il a été fait des recherches, dans l'intention de satisfaire à cette habitude, sur la destinée ultérieure du capitaine Léopold d'Auverney, de son sergent et de son chien (245).

Según el plan que nos hemos propuesto, nos corresponde ahora pasar a las novelas de asunto contemporáneo. En *Claude Gueux* se dejan de lado los temas históricos –de hecho, está escrita a partir de un caso real de la época– para dar lugar a un relato con fuerte componente político, ya que se propone combatir a favor de la abolición de la pena de muerte¹⁶. No obstante, en la primera página del texto, el autor afirma: «Je dis les choses comme elles sont, laissant le lecteur ramasser les moralités à mesure que les faits sèment sur leur chemin» (31). Esta supuesta neutralidad que pretende convocar la participación del lector respecto de las conclusiones que se desprendan de la historia no es más que un juego retórico, pues el autor procura ser persuasivo utilizando distintas estrategias. Una de ellas se advierte también en la primera página, donde se destaca la condición de analfabeto del protagonista y el autor renuncia intencionalmente a su omnisciencia:

Un hiver, l'ouvrage manqua. Pas de feu ni de pain dans les galetas. L'homme, la fille et l'enfant eurent froid et faim. L'homme vola. Je ne sais ce qu'il vola, je ne sais où il vola. Ce que je sais, c'est que de ce vol il résulte trois jours de pain et de feu pour la femme et pour l'enfant, et cinq ans de prison pour l'homme (31).

A partir del amplio contraste entre el tiempo de beneficio y el tiempo de castigo, el autor descalifica la relevancia de lo robado; de allí que el hiato en la historia de su personaje apunte directamente a cuestionar el sistema de justicia y, en consecuencia, a condicionar la lectura.

Si esta posición se percibe fácilmente a pesar de su postulación tácita, hacia el final del texto se dejan de lado los rodeos –que no se distinguen por su sutileza– y se

¹⁶ Michel Ragon (1985: 40) precisa que «la ruptura total de Victor Hugo con su pasado conservador tiene lugar con *Claude Gueux*». Por su lado, Victor Brombert (1974) opina que en *Claude Gueux* se acentúa la cuestión propagandística en relación con *Le dernier jour d'un condamné*. Las citas han sido extraídas de la edición de 2002 preparada por Flore Delain.

incorpora un extenso pasaje argumentativo, no sin antes aseverar, tras la muerte de Claude Gueux:

Nous avons cru devoir raconter en détail l'histoire de Claude Gueux, parce que, selon nous, tous les paragraphes de cette histoire pourraient servir de tête de chapitre au livre où serait résolu le grand problème du peuple au dix-neuvième siècle.

Dans cette vie importante il y a deux phases principales: avant la chute, après la chute; et, sous ces deux phases, deux questions: question de l'éducation, question de la pénalité ; et, entre ces deux questions, la société tout entière (63).

Así, el lugar del lector como productor de sentido queda nuevamente limitado. Por supuesto que cada lector empírico tendrá la facultad de arribar a sus propias conclusiones acerca de la problemática de tipo socioeconómico planteada por la historia —que, por otro lado, resulta sumamente actual—, pero aquí nos referimos al lugar que el autor da al lector de papel, a quien no se le brinda la libertad que se preconizaba en la primera página. Además, tras el fragmento que acabamos de transcribir, el relato se desplaza hacia otro tipo de texto: se yuxtapone un discurso pronunciado por Victor Hugo (sujeto empírico) contra la pena de muerte en 1832 ante las dos cámaras (la de pares y la de diputados), según precisa Flore Dedain en las notas que conforman su edición. Esta precisión crítica no aparece en el cuerpo textual, por lo que esas palabras se ponen en boca del autor de papel y, de ese modo, es el lector de papel a quien refiere ese insistente pronombre *vous* que prolifera a lo largo de esta parte.

Por otro lado, la brevedad del texto y la unidad de la materia narrativa no reclama contribuciones del autor para facilitar la tarea del lector como observamos en otras novelas, aunque aparecen igualmente algunas de las estrategias con las que venimos familiarizándonos. Principalmente, se observan diversas expresiones que tienden a recuperar lo ya dicho: «Nous avons dit qu'une fois arrivé à Clairvaux...» (35); «...la série des faits que nous venons de développer...»(55). Encontramos, incluso, un intento por involucrar al lector en la historia contada, utilizando ya la primera persona plural inclusiva, ya la segunda del plural o segunda formal¹⁷. Por último, señalamos el manejo de lo que hemos denominado pseudo-exhortaciones, las cuales procuran activar la participación del lector al reclamarle cierto esfuerzo para comprender una situación hipotética:

¹⁷ Un ejemplo del primer caso —primera persona plural inclusiva— es el siguiente: «En général, quand une catastrophe privée ou publique s'est écroulée sur nous, si nous examinons d'après les décombres qui en gisent à terre [...] nous trouvons presque toujours qu'elle a été aveuglement construite...» (35). Para ilustrar el segundo caso anotamos: «[le fonctionnaire] vous met l'outil aux mains et les fers aux pieds» (34).

Mettez un homme qui contient des idées parmi des hommes qui n'en contiennent pas, au bout d'un temps donné, et par une loi d'attraction irrésistible, tous les cerveaux ténébreux graviteront humblement et avec adoration autour de cerveaux rayonnant (37).

Este modo de apelar al lector implica la renuncia a formular la idea a través de la modalidad aseverativa –en su característica tercera persona– a favor de una forma personalizada de presentarla¹⁸. En consecuencia, el lector se ve envuelto por la reflexión intelectual.

Para terminar, proponemos un pasaje por *Le dernier jour d'un condamné*, novela que representa una excepción con respecto a este vínculo entre autor y lector que estamos indagando, dada su modalización en primera persona protagonista. Se trata, en efecto, de los pensamientos que fluyen de la mente de un prisionero durante las horas previas a su ejecución. Por ello, no encontramos apelaciones explícitas al lector ni aseveraciones de un autor de papel que nos permitan describir alguna relación entre esas dos instancias textuales, de manera que el contenido del texto queda verdaderamente librado al juicio del lector. De hecho, Roger Borderie sostiene que «el autor ha encontrado un profundo acuerdo entre la exposición polémica y la escritura». Sin embargo, la figura autoral se reinstala incluyendo, en sucesivas ediciones, dos paratextos que en cierto modo contribuyen a que recupere su dominio textual¹⁹.

Como en *Claude Gueux*, la escritura de *Le dernier jour d'un condamné* responde a una motivación política, ya que procura suscitar un cambio en el campo judicial propugnando la abolición de la pena capital. No obstante, si bien esta postura no es presentada explícitamente –lo que resulta muy llamativo cuando proviene de alguien que intenta decirlo todo–, su captación no reclama demasiada suspicacia: el repudio a la pena de muerte es claro porque debe ser persuasivo. Jacques Seebacher (1998: 17) sostiene que esta novela es «una contribución al vasto movimiento de estudios y de propuestas de la época para una reforma del sistema penal y la supresión de la pena de muerte» y recuerda, además, que Michel Foucault admiraba la maestría con la que Hugo había reunido la totalidad de los argumentos del momento. Ahora

¹⁸ Caracterizamos las frases en segunda persona como personales siguiendo a Émile Benveniste (1980: 164), quien sostiene que «... “la 3ª persona” no es una “persona”; es incluso la forma verbal que tiene por función expresar la *no-persona*».

¹⁹ La novela se editó por primera vez de forma anónima en 1829. La segunda impresión, del mismo año, se presentó como la «tercera edición» y contenía el diálogo *Une comédie à propos d'une tragédie*. Finalmente, la quinta edición –en realidad, la tercera tirada– ofrece un nuevo prefacio fechado el 15 de marzo de 1832.

bien, este componente ideológico no se presenta de manera tácita a través del repertorio de instrucciones y de contribuciones al lector con que cuentan las otras novelas. En este caso, Hugo dejó que el texto «hablara» por sí mismo, si bien el autor no logró contenerse por mucho tiempo.

En 1832 agrega a la edición de la novela un extenso prefacio de corte netamente argumentativo, donde declara ya sin ningún rodeo:

Comme on le voit, à l'époque où ce livre fut publié, l'auteur ne jugea pas à propos de dire dès lors toute sa pensée. Il aima mieux attendre qu'elle fût comprise et voir si elle le serait. Elle l'a été. L'auteur aujourd'hui peut démasquer l'idée politique, l'idée sociale, qu'il avait voulu populariser sous cette innocente et candide forme littéraire. Il déclare donc, ou plutôt il avoue hautement que *Le dernier jour d'un condamné* n'est autre chose qu'un plaidoyer, direct ou indirect, comme on voudra, pour l'abolition de la peine de mort (375-376).

El otro paratexto, mucho más singular, se titula *Une comédie à propos d'une tragédie*. El autor indica que su lectura debe llevarse a cabo a la luz de las distintas objeciones que recayeron sobre el texto en el momento de la publicación. Justamente la escena –escrita según las pautas tipográficas del texto dramático– muestra una reunión social en la que se discute acerca de temas literarios, particularmente sobre *Le dernier jour d'un condamné*. Con excepción de Madame Blindal y Esgaste, los personajes no cuentan con nombres propios, sino con denominaciones generales de tipo «LE GROS MONSIEUR», «LE POËTE», «UNE FEMME»..., lo que indica el carácter representativo de estos personajes respecto de cierto sector social. De este modo, se plantean las distintas valoraciones que se hicieron sobre la obra en el momento de su aparición, lo cual nos obliga a transgredir nuestra propuesta de limitarlos a la figura textual de lector, pues consideramos insoslayable en este momento de nuestro trabajo atender al sustrato empírico de la lectura, teniendo en cuenta que la recepción suscitó este paratexto con que el autor aspira a defender su obra.

En este sentido, recurrimos a Roger Borderie, quien resume los motivos por los que se atacó esta novela²⁰. En primer lugar, se ha señalado que no se trata de una novela porque la novedad del procedimiento narrativo desconcierta a los lectores de época. Además, la obra fue considerada como mórbida; esta es una de las críticas que Hugo recuperó en su *Comédie à propos d'une tragédie* atribuyéndola al «GROS MONSIEUR» que declara:

On n'a pas le droit de faire éprouver à son lecteur des souffrances physiques. [...] Mais ce roman, il vous fait dresser les cheveux sur la tête, il vous fait venir la chair de poule, il

²⁰ Véanse sus «Notices» a la edición que manejamos.

vous donne des mauvais rêves. J'ai été deux jours au lit pour l'avoir lu (265) .

Otra objeción a la obra –que suscribió Charles Nodier– fue el anonimato del protagonista, de lo que se hace eco «LE POËTE» al sentenciar: «Encore, ce criminel, si je le connaissais? mais point. Qu'a-t-il fait? on n'en sait rien. C'est peut-être un fort mauvais drôle. On n'a pas le droit de m'intéresser à quelqu'un que je ne connais pas» (264-265).

Finalmente, Borderie indica que hubo quienes no vieron en la novela más que el alegato contra la pena de muerte en detrimento del componente literario. En esta línea se inscribe «LE PHILOSOPHE», quien afirma: «Le sujet méritait le raisonnement. Un drame, un roman ne prouve rien. Et puis, j'ai lu le livre, et il est mauvais» (264).

Así, vemos que la renuncia del autor a incorporar estrategias de cooperación con el lector para que este advirtiera su propuesta ideológica a favor de la innovación técnica de la novela, dio lugar a desencuentros entre la recepción y la idea defendida. Por lo tanto, la figura autoral se suma mediante paratextos que, por un lado, ridiculizan los juicios negativos que recayeron sobre la novela –de allí que opte por una *comedia*– y, por el otro, presentan de manera explícita –y con un amplio cuerpo argumentativo– aquello que en la obra estaba tácito y correspondía al lector inferir o producir por sí mismo. Si en principio veíamos en esta novela una excepción dentro del corpus de Victor Hugo seleccionado, resulta notorio cómo la instancia paratextual la aproxima a las demás en lo relativo a la figura de autor que se diseña textualmente y a su relación paternalista con el lector.

REFLEXIONES FINALES

A partir de este recorrido, podemos proponer una generalización. Por un lado, observamos que en las novelas históricas el autor da prioridad a intervenciones que impliquen ayudas preferentemente expositivas al lector. La distancia respecto del cronotopo conduce al autor a percibir la necesidad de colaborar reponiendo la enciclopedia requerida para la comprensión textual. En cambio, en las novelas con historias contemporáneas se pone el énfasis en que lector capte el componente argumentativo subyacente.

Por fin, destacamos la importancia de atender especialmente a los paratextos –que pueden aparecer en las primeras ediciones o bien agregarse a las ulteriores–, puesto que allí se exhibe cómo el autor procura sostener su lugar predominante en el texto, limitando las facultades productivas del lector. La relevancia de los paratextos es mayor en las novelas donde las opciones técnicas acorralan o desplazan totalmente la voz del autor; además, abren el texto a la instancia empírica de la lectura, debido a que ante esta suelen reaccionar.

Cabe destacar que el vínculo que se establece entre autor y lector de papel es tan sólido que el texto se ve colmado de referencias demasiado directas a la época. Esto desfavorece notablemente la posible identificación de un lector empírico del siglo XXI con la instancia textual. Tal vez pueda tener lugar una identificación esporádica, particularmente en los pasajes expositivos donde el lector empírico se encuentra en situación análoga al de papel. De todos modos, esto dependerá de la personalidad de cada lector.

Por otro lado, la apelación al lector contemporáneo revela claramente el carácter comprometido de los textos con el contexto social, político y cultural. Esto es evidente en las novelas acerca de temas muy sensibles de la época, como la pena de muerte, sobre la cual el autor interviene con una firme posición tomada que busca transmitir persuasivamente a sus destinatarios. Pero también el carácter comprometido de los textos puede advertirse en las novelas históricas. En el caso de *Notre-Dame de Paris*, el compromiso autoral apunta a crear conciencia sobre la importancia de la conservación del patrimonio arquitectónico francés, del que se ha ocupado no solo en la literatura sino también mediante la acción directa. En efecto, tras la aparición de la novela, Hugo integró de 1835 a 1837 el Comité des Arts y, de 1838 a 1839, el Comité des Arts et Monuments (Bertho Lavenir, 2002).

La brecha entre el lector que toma el libro entre sus manos y aquel que reside en el interior del texto no debe considerarse una limitación que desaliente la lectura de estos textos decimonónicos. Por el contrario, creemos que la distancia temporal agrega una dimensión de sentido, la cual permite al lector de nuestros días asistir como espectador al diálogo que mantienen autor y lector, del mismo modo en que se enfrenta al desarrollo de la trama, a la recreación del espacio o al diseño de los personajes. El lector actual, quien ha pasado por textualidades experimentales y hasta de *shock*, las cuales –entre otras consecuencias– lo enfrentan a la ruptura referencial, producirá sentido a pesar de las restricciones impuestas por el autor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A) Textos literarios de Victor Hugo

HUGO, Victor (1880): *Han d'Islande*, in *Œuvres complètes*. París, Édition Hetzel-Quantin.

HUGO, Victor (1967): *Notre-Dame de Paris*. Cronología y prefacio de Léon Céliier. París: Garnier-Flammarion.

HUGO, Victor: (1970): *Le dernier jour d'un condamné* précédé de *Bug-Jargal*. Prefacio, noticias y notas de Roger Borderie. París, Folio.

HUGO, Victor (2002): *Claude Gueux*. Presentación y dossier de Flore Delain. París, GF Flammarion (col. Étonnants Classiques).

B) Textos críticos y teóricos

- AGUIAR E SILVA, Víctor Manuel (1972): «Pre-romanticismo y romanticismo», in *Teoría de la literatura*. Madrid, Gredos, 319-341.
- BAJTÍN, Mijail (1981): «Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. Notes towards a Historical Poetics», in *The Dialogical Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*. Austin, University of Texas Press, 84-258.
- BARTHES, Roland (1987): *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Buenos Aires, Paidós.
- BARTHES, Roland (1991): «Para una semiología cultural», in Beatriz Sarlo (comp.), *El mundo de Roland Barthes*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 119-138
- BENVENISTE, Émile (1980): *Problemas de lingüística general*. Madrid, Cátedra.
- BERTHO LAVENIR, Catherine (2002): «Le passé, une idée d'avenir», *Magazine Littéraire*, nº 405 [spécial Victor Hugo], 40-42.
- BLANCHOT, Maurice (1998): *L'espace littéraire*. París, Gallimard.
- BROMBERT, Victor (1974): «Prison de la pensée. Le condamné de Hugo», *L'Arc*, nº 57, 5-14.
- BORN, Émile (1962): *Victor Hugo, le prophète*. París, Scorpion.
- DERUELLE, Aude (2004): «Les adresses au lecteur chez Balzac», *Cahiers de narratologie: figures de la lecture et du lecteur*, nº 11 [Consulta en línea: <http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=11; 27/02/ 2008>].
- ECO, Umberto (1981): *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen.
- EICHENBAUM, Boris (2004): «Sobre la teoría de la prosa», in Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Siglo XXI, 147-157.
- GAUDON, Jean (1969): *Le temps de la contemplation*. París, Flammarion.
- GÉNETTE, Gérard (1972): *Figures III*. París, Du Seuil.
- GODO, Emmanuel (2001): *Victor Hugo et Dieu. Bibliographie d'une âme*. París, CERF.
- JAUSS, Hans Robert (1971): «La historia literaria como desafío a la ciencia literaria», in H. Ulrich Gumbrecht et al., *La actual ciencia literaria alemana. Seis estudios sobre el texto y su ambiente*. Madrid, Anaya, 38-114.
- JITRIK, Noé (1995): *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires, Biblos.
- LEANTE, César (2002): «El dueño literario del siglo XIX», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 627, 89-98.
- MONTALBETTI, Christine (2004): «Narrateur et lecteur: deux instances autonomes», *Cahiers de narratologie: figures de la lecture et du lecteur*, nº 11 [Consulta en línea: <http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=11; 27/02/ 2008>].
- RAGON, Michel (1985): «Les livres du peuple», *Magazine Littéraire*, nº 214, 40-42
- RAULET, Caroline (2003): «Hugo ogre de son lecteur: *Han d'Islande*». Compte rendu de la communication au Groupe Hugo du 22 novembre 2003 [Consulta en línea: <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/03-11-22raulet.htm; 27/02/2008>].

ROMAN, Myriam (2002): «La pensivité du roman», *Magazine Littéraire*, nº 405 [spécial Victor Hugo], 47-49

SARTRE, Jean Paul (1950): *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires, Losada.

SEEBACHER, Jacques (1998): «Introduction», in Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*. París, Le livre de poche, 5-48.

TODOROV, Tzvetan (1974): *Literatura y significación*. Barcelona, Planeta.

**Que reste-t-il de nos amours?
Quelques réflexions sur le statut de la langue française
au Portugal aujourd'hui en guise de mise au point
et de stratégie didactique**

José Domingues de Almeida

Universit  de Porto

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa

jalmeida@letras.up.pt

Resumen

El autor reflexiona sobre la situación particular de la lengua francesa en la enseñanza universitaria portuguesa tras el cambio de paradigma cultural y de la imagen de Francia en las nuevas generaciones de estudiantes de FLE, tentadas por la experiencia española. Normalizar el estatuto hipost tico de esa lengua en Portugal es una tarea urgente.

Palabras clave: francés; universidad; español; Portugal; FLE; lenguas.

Abstract

The author reflects on the particular situation of the French language in the Portuguese university teaching system after the change of cultural paradigm and of France image among the new generations of FLE students, who are now tempted by a learning Spanish experience. Making normal the hypostatic status of French language in Portugal has become an urgent task.

Key words: French; university; Spanish; Portugal; FLE; languages.

0. Avant-propos

Il fut un temps, et il n'est pas si loin, où le français avait la cote au Portugal. Ce pays en était même devenu la nation non francophone de souche la plus francophile. Avant le point de bascule postmoderne des années quatre-vingt, cette langue y était pratiquée par toute l'*intelligentsia* (les exilés politiques n'avaient-ils pas trouvé un havre de paix en France?), relayée par des milliers d'émigrés, et choisie comme toute première langue étrangère du secondaire; une position qui se projetait, par ailleurs, sur l'engouement du français en Faculté, dans les dépendances de l'Alliance Française ou de l'Institut Français.

Demander un simple renseignement en rue en français et se voir répondre sans hésitation ou fautes majeures n'était pas simplement normal. Cette démarche suscitait chez les interlocuteurs portugais interpellés un attachement affectif et effectif à la France, à ses valeurs, à son histoire, à ses luttes et à ses causes. Le prestige de la langue allait de pair avec une projection imaginaire et symbolique de la France incarnée dans ses mots et dans ses produits culturels hautement valorisés, la littérature et la pensée avant tout¹.

Peut-être plus que tout autre pays non francophone, le Portugal s'est rendu aux charmes de la France nation littéraire telle que Priscilla Ferguson l'a décrite: «le champ littéraire français aime à se signaler à l'attention, comme pour transmettre à la société son capital d'idées et d'idéaux, par toutes sortes de représentations emblématiques ou symboliques» (Ferguson, 1991: 24).

Et plus que dans tout autre peut-être, l'enseignement du français s'est fait sur fond de communion à l'idée, acceptée partout ailleurs il est vrai, d'universalité et de bon goût, c'est-à-dire au profit d'une approche non utilitaire, et au détriment d'un usage davantage pratique de la langue communicationnelle. Cette impasse se fait sentir sur la crise du français langue étrangère (FLE), ici plus qu'ailleurs:

Alors que toutes les stratégies didactiques s'efforcent d'orienter l'apprentissage vers une motivation instrumentale, utilitaire et communicationnelle (ce qui, soit dit en passant, est le propre d'une langue étrangère), une tendance essentialiste et prestigieuse associe [souvent encore ici] l'apprentissage du FLE à l'ouverture sur une culture, identité porteuse d'universel et de valeurs, c'est-à-dire la mission civilisatrice de la France (Almeida, 2006).

Comme l'a si bien vu Claude Hagège dans une remarque très fortement vécue au Portugal aujourd'hui:

¹ N'a-t-on pas entendu récemment le ministre des travaux publics affirmer [sic] que *jamais! jamais!* il n'accepterait la solution rive sud du Tage pour la construction du nouvel aéroport international de Lisbonne?

Le français continue d'apparaître comme une langue plus fortement que toute autre liée à une littérature, à une pensée critique, à une culture. Le français ne semble jamais être devenu ce qu'est aujourd'hui l'anglais, une pure langue véhiculaire débarrassée de toute référence à un enracinement historique et à une forme de civilisation (Hagège, 2006: 175).

Il suffirait de relire les objectifs d'un manuel de FLE (Français Langue Étrangère) datant de l'après-guerre pour se convaincre des équivoques qui ne manqueraient pas de se faire sentir une fois les besoins linguistiques pris au jeu de l'hypercommunication et de l'efficacité maximale. Raymond Renard cite la préface du *Mauger bleu* (1953), méthode FLE fort répandue dans l'après-guerre et qui, appliquée aujourd'hui, ne peut qu'assurer la décadence accélérée du FLE:

Nous croyons savoir pourquoi les citoyens de la Communauté et les élites étrangères étudient le français. Ce n'est pas pour nouer entre eux des échanges rudimentaires. Ce n'est pas pour rendre plus commodes leurs voyages ou leurs plaisirs de touristes. C'est d'abord pour entrer en contact avec une des civilisations les plus riches du monde moderne, cultiver et orner leur esprit par l'étude d'une littérature splendide et devenir, véritablement, des personnes distinguées (Renard, 2003: 73).

On le voit, ce programme très daté de FLE allait comme un gant aux attentes des enseignants et apprenants *avant* le tournant chronologique que nous pointions plus haut. La question sous-jacente à ces apories touche justement les attentes ou les clichés portugais quant à l'apprentissage du FLE, indépendamment des évolutions méthodologiques et didactiques survenues dans ce domaine, et qui connaissent des traductions novatrices ici aussi.

Si le premier grand sommet de la Francophonie, sous Mitterrand, à Versailles en 1986, se souciait pour la première fois de la forte diminution du rayonnement de la langue française sur le plan international, le fait est que sa place et son statut particuliers au Portugal impliquent que l'on considère le tassement en cours à l'aune d'autres critères.

D'ailleurs, les récentes études apportent un éclairage mitigé sur la situation du français dans différents pays, notamment dans le nord et dans l'est européens où il tient bon, alors que le sud connaît un plus net recul (Barrat & Moiseï, 2004).

Mais la question actuelle de la présence culturelle et linguistique française au Portugal est d'un autre ordre que n'expliquent complètement ni la mondialisation américanisée, ni les nouveaux investissements et instruments mis au service de la didactique des langues en tant que didactique du plurilinguisme et de l'approche interculturelles (Zarate & Lévy, 2003).

1. Une conjoncture particulière

En effet, dans son rapport au français, le Portugal revient de loin, et l'état des lieux de son usage ou des stratégies pédagogiques à mettre en œuvre ne peut qu'être le résultat d'un complexe concours de circonstances, aussi bien extrinsèques qu'intrinsèques, qu'il s'agit de regarder en face en vue d'une démarche réaliste et efficace du FLE, notamment dans l'enseignement supérieur.

L'historique des rapports culturels luso-français depuis deux siècles (et les invasions françaises)² se signale par une surenchère des échanges intellectuels et littéraires d'où se dégagent les images changeantes que les Portugais se font d'eux-mêmes en tant que *fiction* et *passion*, c'est-à-dire en tant que réalité identitaire (Lourenço, 1992: 19s).

Comme l'a bien vu Eduardo Lourenço, cette identité, qui se veut européenne après la chute de l'empire colonial et l'adhésion communautaire en 1986 (Cf. Lourenço, 1993: 17-49), n'emprunte plus les mêmes repères culturels pour se distinguer ou s'affirmer. Et dans ce contexte nouveau, nouvelle page du vaste album *imagologique* lusitanien, le rapport à la langue française fait apparaître une impasse, voire un blocage, en tous cas un malaise.

À moins que l'on ne prenne la peine de le recadrer à la lumière de la nouvelle donne conditionnant le jeu attractif et répulsif des jeunes générations portugaises face au français³, langue reléguée presque partout dans l'enseignement secondaire au statut de *deuxième* langue étrangère, loin devant l'allemand, mais rattrapée dans les régions frontalières par l'espagnol.

Tout d'abord, la fin de la guerre coloniale et de la dictature politique en 1974-75 a fini par tarir une forme de présence exilique intellectuelle en France, fortement attachée à l'usage du français, et qui faisait rayonner en retour sur la scène culturelle portugaise, et la langue, et ses émanations culturelles, souvent liées à l'engouement pour les sciences sociales et les théories littéraires et critiques.

Dès lors, la présence intellectuelle en France commence à s'effriter ou connaît des mutations trompeuses. À cet égard, des noms tels que Lourenço, Prado Coelho ou Júdice, entre autres, signalent, certes, le foisonnement dans l'échange, mais dessinent déjà une balise indéfinissable pour l'avenir des rapports culturels.

En outre, la pleine intégration européenne et l'essor économique du pays jusqu'en 2002 ont profondément influencé, parfois même inversé, l'image et le statut sociétal de l'*émigré* en France en tant que relayeur et ambassadeur de l'usage, jugé jusque-là prestigieux, d'une langue enviée du fait de l'imaginaire de bien-être social,

² On consultera avec profit, entre autres, Ana Paula Coutinho Mendes, *Mediação crítica e criação poética em António Ramos Rosa*, Vila Nova de Famalicão, Quasi, 2003.

³ Par ailleurs, le rapport de ces adolescents à la France contemporaine et à la Francophonie est à creuser et pourrait révéler un cadre plus complexe qu'il n'y paraît dans les clichés et préjugés d'usage.

de promotion culturelle et d'assurance politique qu'elle véhiculait.

Bien au contraire, le regain national d'auto-estime et d'auto-confiance⁴ a fait apparaître ces émigrés en France, pour la plupart ouvriers et bénéficiaires d'équipements sociaux dans les banlieues françaises, sous un jour peu enviable, dépréciatif. Mauvais goût, arrogance ou rudesse décrivent souvent ces acteurs des transhumances estivales de retour dans les villages portugais, peu en phase avec les nouvelles réalités culturelles du pays, ses équipements culturels et économiques, devancés ou dépassés par les mutations sociologiques et comportementales de leurs concitoyens restés sur place.

Par ailleurs, fait nouveau qui mérite d'être creusé dans tous ses tenants et aboutissants, le réflexe immémorial, signalé par Eduardo Lourenço, qui fit en sorte que l'Espagne était la voisine à ignorer, voire le «désert» (Lourenço, 1993: 45), s'estompe rapidement depuis une décennie, de telle sorte que l'esprit *unioniste* ibérique gagne du terrain et des adeptes, souvent inavoués, chez les intellectuels, les chefs d'entreprise, et devient recevable pour toute une mouvance sociale de laissés pour compte rêvant au niveau et train de vie de la puissance européenne émergente d'à côté.

Le fait est que cette volte-face, fondée sur une image renouvelée et positive de la Castille, d'où l'on n'escomptait auparavant, pour reprendre l'adage populaire, «ni bons vents, ni bons mariages», c'est-à-dire rien de bon, n'est pas sans conséquences sur la projection actuelle de l'espagnol.

Cette langue sœur, que tout un chacun croyait ne pas devoir apprendre il y a dix ans encore, tellement il était entendu que l'on se comprenait facilement, s'avère désormais un précieux atout pratique et immédiat dans le contexte économique et financier portugais dominé par les investissements espagnols, mais aussi en vue d'une poursuite d'études dans les universités de ce pays devenu entre-temps plus proche par les autoroutes.

À cet égard, cette langue s'avère l'exemple même, ou le cas d'école géolinguistique, d'une *langue menaçante*, même aux Etats-Unis où, dans bien des domaines, l'Administration est devenue interrogeable en espagnol pour les *latinos*, et où la langue de Cervantès a définitivement éclipsé le français comme première langue étrangère, si l'on excepte l'État de la Louisiane pour des raisons historiques.

Elle projette, qui plus est, les vastes espaces imaginaires et culturels de l'*Hispanidad* latino-américaine, notamment par la chanson et le rythme, valorisés internationalement par les jeunes générations, pour qui son apprentissage est perçu comme une plus-value facilement identifiable.

⁴ Regain célébré à satiété par l'organisation de l'Exposition universelle de Lisbonne en 1998 et du championnat d'Europe de football en 2004. La déprime et le désarroi en gueule de bois devaient succéder à ces réjouissances collectives.

D'autant plus que l'espagnol se charge, sans trop se l'avouer, c'est-à-dire sans esprit de *mission*, de la tâche difficile et improbable de contrecarrer l'américanisation par l'apport d'une voix/voie autre; une sale besogne que la Francophonie se réserve[ait] (Hagège, 2006); ce qui risque de vider son programme, sa raison d'être sur l'échiquier géoculturel.

Ces considérations, loin d'inciter à une vision conflictuelle des langues, n'en prennent pas moins acte des agencements géopolitiques du fait linguistique à l'heure de la mondialisation (Cf. Calvet, 2002: 135-213).

Dans ce contexte nouveau, la transhumance francophone estivale des deuxième et troisième générations d'émigrés apparaît sous un tout autre jour, surtout dans les régions frontalières où l'espagnol s'est déjà imposé. La pratique saisonnière du français, souvent construite sur un discours parisien banlieusard saccadé et bourré d'anglicismes, de verlan, d'argot, de rap ou de troncations plus ou moins inventives, mais inconnues des non locuteurs (*p'tit dèj* pour *petit déjeuner* ou *schizo* pour *schizophrène*) n'est plus en phase avec la réalité curriculaire de l'enseignement local. Le français y est souvent perçu comme une langue totalement étrangère et non-enseignée / non-apprise; c'est-à-dire inutile ou parasitaire, voire *exotique* sans le charme de l'exotisme.

Mais cette caractéristique tend à se généraliser parmi les apprenants potentiels du français. À l'instar de l'allemand, et ce malgré la traditionnelle connotation technologique et l'atout démographique et géopolitique, la langue française a du mal à se signaler aux jeunes générations portugaises d'apprenants de l'enseignement secondaire comme utile et pragmatique, c'est-à-dire pour faire court, *applicable* quelque part dans la vie active et professionnelle contemporaine du pays.

2. De nouveaux rapports à la langue

Un bref tour d'horizon des impressions laissées par l'apprentissage du FLE (celles recueillies, par exemple, par nos monitrices de stage dans les établissements secondaires) se résume souvent en une onomatopée répulsive et décourageante. Le français apparaît, ici plus qu'ailleurs, comme une langue d'élite et de culture (Almeida, 2006).

Par ailleurs, la syntaxe est réputée capricieuse (ce qui est vrai à bien des égards); l'orthographe difficile (préjugé infondé quand on voit les conventions de l'anglais!) et la phonétique agaçante et porteuse d'un esprit affecté (les *r* [R] grasseyés et le *u* [y] irritent, tout particulièrement, fait nouveau, les jeunes oreilles lusitaniennes!).

La fréquence et la qualité des emprunts au français de la part des plus jeunes locuteurs portugais trahissent un phénomène de mutation psycho et sociolinguistique qu'il y aurait lieu d'approfondir, statistiques à l'appui. Elles attestent la pertinence

symptomatique d'un désaveu et d'un désamour face à la langue française et au rayonnement de sa culture et des mots pour la dire.

De fait, les emprunts, fréquents naguère, et marqués d'une posture précieuse et élitiste inscrite dans le discours, se font plus rares chez ces jeunes générations d'apprenants. Des expressions comme *noblesse oblige*, *tout court*, *à la rigueur*, *enfant terrible*, *à la carte*, *soi disant*, *à vol d'oiseau*, *protégé*, *en passant*, *malgré lui*, *parti pris*, *tête-à-tête*, *négligé*, *crème de la crème*, *entourage* [féminin le plus souvent et à acception politique], *rentrée* [plus politique que scolaire], etc. demeurent courantes dans la presse écrite, les éditoriaux ou les articles d'opinion, mais ne sont plus compris à l'oral que par une minorité de locuteurs portugais; tandis que les prosaïques *c'est fini*, *c'est la vie*, *comme ci comme ça* semblent avoir fait l'objet d'une assimilation que l'on retrouve dans les substantifs *cache-col*, *cache-pot*, *passe-partout*, *mise* (en plis), *soutien*[-gorge] qui ont, par ailleurs, perdu leur graphie française; et que *nuance* et *habitué* résistent assez bien.

D'autres exemples attestent une résistance, une imposition pratique ou une connotation culturelle des emprunts nettement perçus comme français: *bricolage*, *guichet*, *chauffage* [féminin], *roulement* [équipe], *ménage* [à trois], *nécessaire* [mala], *volte-face*, *châssis*, *régie*, *pivot*, *plateau* [ces trois derniers dans leur acception audiovisuelle], *pot-pourri*, *chance*, *sommier*, *dossier*, *manicure*, *pédicure* etc. dont la graphie n'est plus astreinte à la forme originelle, et encore moins à la prononciation française.

Mais les jeunes générations portugaises hésitent à attribuer certains termes courants empruntés au français, et les perçoivent d'abord dans leur acointance ou affinité anglaise: *souvenir* [tourisme], *affair*[e] [amoureuse], *partenaire*/partner [sexuel], *plafond* [tecto salarial], *déjà vu* [du fait de son usage médiatique américain et dont la graphie est souvent simplifiée]. Et n'a-t-on pas entendu dans une émission de télévérité/téléralité *fait divers* [feitsdaivəz] par un concurrent d'une vingtaine d'années?!

Elles hésitent moins, par contre, à opter pour un équivalent anglais, ou différencient subtilement les acceptions: *atelier* / workshop, *équipe* / team, *tourné* / tour, *pot-pourri* / medley. Fait troublant, elles ne perçoivent pas l'origine française de certains termes liés à des activités où, d'instinct, elles s'imaginent que l'anglais domine d'office: *rappel* ou *parcours* [devenu *parkour*] dans les nouvelles modalités sportives dites radicales. Et, à graphie égale, elles privilégient spontanément la prononciation anglaise: *courage* [kʊəridʒ] au lieu de [kuRaʒ] ou *engagement* [ingeidʒm(ə)nt] au lieu de [ãgaʒ(ə)mã], etc.

3. Une image hexagonale diffuse

Mais c'est l'image même de la France et des Français qui s'avère problématique ou ambiguë pour ces nouvelles générations d'apprenants du français ou en

contact avec cette langue après les années quatre-vingt, et étrangères à toute idée de mission civilisatrice et universelle de la France et du français, ou à la prétendue supériorité du modèle culturel de l'Hexagone.

Aussi, *déclinisme* géopolitique français, crise des sciences humaines et sociales, invasion des produits culturels et artistiques anglo-saxons, attrait pour le style de vie de l'unique superpuissance issue de la guerre froide, inconsistance du discours sociopolitique hexagonal post-gaullien, dilution de la puissance française dans une Union Européenne élargie à l'infini et acquise aux sirènes néolibérales et non aux causes sociales et «citoyennes» (Finkielkraut, 2007: 277) dessinent-ils, sans se concerter, une *allergie* diffuse, irrationnelle et bien souvent injustifiée par rapport à la France et à ses représentations symboliques.

D'autant plus «irrationnelle» que l'américanisation de la planète va de pair avec un anti-américanisme primaire, mais qui s'entête à s'exprimer, paradoxalement, en anglais, et trop exclusivement sur des slogans anglo-saxons. Un article très pertinent paru dans la presse portugaise, dans la foulée de la défaite gauloise au championnat du monde de football, se faisait l'écho de ces perplexités et traduisait cette difficulté à verbaliser ce qui va mal dans notre rapport à la France, et au français.

L'auteur y passait en revue les contradictions hexagonales du moment, et appelait de ses vœux une «autre France»; à la fois réservoir de culture et réserve morale sur l'échiquier géopolitique international (Mexia, 2006). Plus virulent encore, il nous faut également signaler l'appel de Manuel Poppe en vue de la revalorisation de la langue française dans le parcours curriculaire de l'enseignement secondaire portugais (Poppe, 2006), symptôme d'un effritement ressenti comme une dangereuse amputation dans la formation humaine et intellectuelle de nos jeunes générations.

Cette allergie s'exprime à merveille lors des compétitions sportives impliquant des équipes françaises. Le cas particulier du football est très parlant. Le souhait plus ou moins avoué d'une *défaite* française, catalyseuse de tous les agacements accumulés à l'endroit d'une nation accusée d'avoir osé s'imposer en *modèle* universel, tentée par l'idée de l'*exception*, se généralise⁵.

Le bilan, certes lacunaire et intuitif que nous venons de dresser en guise de réflexion, associe intimement la langue, sa *valeur* et son prestige aux coordonnées sociopolitiques et socioculturelles de la France. À la croisée des chemins, et sur un ton très prophétique et avisé, Jean-Marc Léger avait fort bien dégagé ces enjeux pour l'avenir du français et de la Francophonie. Il s'agissait de faire vite, et les conclusions tirées à l'époque s'avèrent valables de nos jours (Léger, 1987: 160-192); cruciales si l'on aborde avec réalisme les complexités de la présence du FLE au Portugal au-

⁵ Il est frappant de constater que c'est le «collectif», l'équipe de France, que l'on abhorre souvent, alors que l'on ne cache pas l'admiration pour les athlètes français isolés ou jouant dans des équipes non françaises, Zidane en tête.

jourd'hui.

En effet, l'idée d'un recul accentué ne peut être justifiée *ici* que par la singularité des rapports historiques de ce pays au français et à la France. Cette méprise généralisée dans le discours quotidien tient à la méconnaissance de l'état des lieux partout ailleurs, notamment dans des pays européens ou autres où la langue française n'a jamais joué le rôle symbolique et imaginaire qu'elle a tenu *ici* au point d'influencer le cours et les contours de la *passion* et de la *fiction* collectives lusitaniennes, et concourir au vaste argumentaire et diagnostic de la «psychanalyse mythique du destin portugais» (Lourenço, 1992: 17-64).

En fait, la situation et la condition présentes du français au Portugal ne peuvent se comparer à celles qu'occupe le FLE en Lituanie, au Japon, voire dans l'Espagne voisine. Dès lors, ces considérations appellent une approche différente, et pour tout dire, un *tournant* méthodologique dans la conception même du FLE au Portugal, plus au niveau des attentes et de la déconstruction des clichés des apprenants, notamment dans l'enseignement universitaire, et tout particulièrement dans nos Facultés des Lettres que dans l'élaboration des méthodes qui, elles, accusent depuis quelque temps une franche mise à jour.

4. L'occasion des langues appliquées

À ce titre, la réforme mise en œuvre par la *Déclaration de Bologne* et les innovations qu'elle entraîne dans les cursus facultaires, ainsi que la nette diminution de candidats en sciences humaines et sociales viennent à point nommé, et représentent une occasion en or, la dernière sans doute, de revoir les programmes, de consolider les objectifs et d'investir dans une méthodologie rénovée afin de mieux cerner un public dont la typologie, pour la plupart, diffère complètement de celle que nos écoles ont connue jusqu'à la fin des années quatre-vingt.

Une chance de considérer enfin la langue française et le FLE en tant que langue étrangère parmi d'autres, de renouer avec la «normalité» décomplexée et démythifiée liée à l'apprentissage d'une langue non maternelle. Ne nous leurrions pas là-dessus. Une fois la connotation purement culturelle ou imaginaire (c'est-à-dire *tutélaire*) de la langue ignorée par cette génération-ci, nos étudiants ne retiennent plus que deux enjeux pour l'apprentissage du FLE: l'*utile* ou l'*inutile* (plus jamais le *futile*); l'*accessible* ou l'*inaccessible*.

Ces dichotomies fatales ressortissent à l'*applicabilité* du français et aux niveaux de compétence escomptés par les enseignants. Dès lors, il s'avère crucial d'investir dans les *langues étrangères appliquées* dans toutes les filières que ce cours sera amené à inventer et à assurer. En effet, l'un des défis majeurs pour le FLE dans ce pays est de faire passer le message clair selon lequel le français est aussi, ou peut-être aujourd'hui *avant tout*, une langue des affaires, de l'économie, de la finance, de la bureaucratie

européenne, des sciences, du sport, de la chanson, de l'audiovisuel et de l'informatique⁶.

Cet objectif suppose que l'on privilégie les documents informationnels purs ou techniques, la presse, l'audiovisuel ou l'essai, au détriment de textes littéraires. Il implique une pleine prise en charge des niveaux et des grilles de compétence, parfois élémentaires, du *Cadre Européen Commun pour les Langues* (CECR) au détriment d'une acquisition maximaliste et scrupuleuse des subtilités du «beau langage» (Almeida, 2006). Il requiert une vision moins prescriptive de la syntaxe et de l'orthographe du FLE, et il y a lieu de rappeler, à ce stade, la vive recommandation d'un Claude Hagège pour que l'exigence normative soit «tempérée» (Hagège, 2006: 178).

Il engage la mise en contact avec un éventail de discours et de registres: financier, politique, journalistique, sportif, etc., et la mise à profit d'outils pédagogiques récents et efficaces: recherches sur la Toile, l'écoute et visionnement de chaînes francophones (*TV5* ou *France24* par exemple) et une attention renouvelée à la chanson, notamment les paroles et les rythmes contemporains dans leur diversité (*Ma Chaîne Musicale*, par exemple).

Enfin, un élargissement de la portée géopolitique et géoéconomique du français devrait conférer à cette langue sa juste étendue et, dès lors, son *utilité*. Il s'agit d'enrichir la palette du potentiel de la langue par l'apport francophone. Nos cursus universitaires, à la faveur de la *Déclaration de Bologne*, ont mis la Francophonie, les Études Francophones et les thématiques globales à l'honneur. Et tous les espoirs sont permis. Malheureusement, les espaces francophones continuent d'apparaître comme un vague *hinterland* hexagonal, notamment le continent africain, qui continue de «végéter» inutilement dans l'imaginaire européen de nos apprenants FLE portugais contemporains.

Il ressort de nos considérations que le rapport de nos jeunes générations portugaises au français et au FLE (ce n'est pas vraiment la même chose, on l'aura compris) est véritablement confronté à un changement de paradigme exigeant des attitudes et des stratégies pédagogiques et méthodologiques à inventer sans cesse.

Pour l'heure, quelques lignes programmatiques majeures s'imposent: briser le dogme hypostatique de la langue liée par un pacte idéologique à une culture, à une littérature et à une nation littéraire; mettre à jour l'imaginaire thématique actuel associé à la France (*Ariane*, *TGV*, *MCM*, *France 24*, *TV5*, *Sarkozy*, *Taxi*, *Eurodisney*, etc.), et qui implique le dégagement réaliste d'une France performante et parfois subtilement présente dans le cadre médiatique contemporain⁷; souligner l'existence d'une

⁶ Un relevé de la demande pratique du français sur le marché du travail portugais devrait faire l'objet d'un exposé préalable aux étudiants FLE.

⁷ Des films américains à succès commercial international n'hésitent plus à recourir subtilement au français ou projeter une certaine image positive ou neutre de la France, quand ils ne font pas épisodi-

utilité *immédiate* de la langue (le succès de nos cours libres ou des éditions de *Universidade Júnior* l'illustrent à l'envi et méritent notre réflexion), et souligner l'élargissement géolinguistique de la portée et prégnance du français à tout l'espace francophone.

Ce faisant, on aura contribué à «normaliser» le statut même de la langue française, et évité la pire des stratégies: ignorer la complexité des questions soulevées et jouer l'indifférence.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALMEIDA, José Domingues de (2007): «Des avantages à lire comme autant d'inconvénients. La Francophonie face à ses enjeux», *Espaces de la Francophonie en débat*, disponible sur <http://www.apef.org.pt/actas2006/JA122006.pdf>.
- BARRAT, Jacques & Claudia MOISEI (2004): *Géopolitique de la Francophonie. Un nouveau souffle?* Paris: La Documentation française.
- CALVET, Louis-Jean (2002): *Le marché aux langues. Les effets linguistiques de la mondialisation*. Paris: Plon.
- FERGUSON, Priscilla Parkhurst (1991): *La France, nation littéraire*. Bruxelles: Labor.
- FINKIELKRAUT, Alain (2007): *Qu'est-ce que la France?* Paris: Stock/Panama.
- HAGÈGE, Claude (2006): *Combat pour le français. Au nom de la diversité des langues et des cultures*. Paris: Odile Jacob.
- LÉGER, Jean-Marc (1987): *La Francophonie: grand dessein, grande ambiguïté*. Paris: Nathan.
- LOURENÇO, Eduardo (1992): *O Labirinto da saudade. Psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Dom Quixote.
- LOURENÇO, Eduardo (1993): *Nós e a Europa ou as duas razões*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- MEXIA, Pedro (2006): «La France», *Notícias Magazine*, 22/07/06.
- POPPE, Manuel (2006): «O colapso do Francês», *Jornal de Notícias*, 24/09/06.
- RENARD, Raymond (2003): *Une éthique pour la francophonie. Questions de politique linguistique*. Paris/Mons: Didier Érudition/Centre International de Phonétique Appliquée.
- ZARATE, Geneviève & Danielle LÉVY (2003): «La médiation et la didactique des langues et des cultures», *Le français dans le monde*, numéro spécial.

quement jouer des rôles à des comédiens français: *Mission Impossible*, *Babel*, *Code Da Vinci*, etc.

Goldoni traductor de lui-même

Laurence Boudart

Universidad de Valladolid

laurence@lesp.uva.es

Resumen

En el presente artículo, la autora analiza la traducción en lengua italiana llevada a cabo por Carlo Goldoni en 1789 de su propia obra *Le Bourru bienfaisant*, escrita y representada en francés a partir de 1771. Se procura demostrar que, si la calidad de dicha traducción deja algo que desear, las causas de sus flaquezas quizás no estén en buscar únicamente en el supuesto conflicto lingüístico que pudiera padecer el autor trilingüe, convertido por un tiempo en traductor de sí mismo.

Palabras clave: autotraducción; Carlo Goldoni; literatura francesa del siglo XVIII; traducción teatral.

Abstract

In the present article, the author analyzes the translation in Italian language which Carlo Goldoni realizes in 1789 of his own work *Le Bourru bienfaisant*, written and played in French from 1771. She tries to demonstrate that, if the quality of this one is quite weak, the causes of its weaknesses maybe are not to be looked only in the possible linguistic conflict from which would suffer our trilingual author, acting for a while as selftranslator.

Key words: Selftranslation; Carlo Goldoni; 18th Century French Literature; Theatre Translation.

0. Introduction

Quiconque pense à la personne de Carlo Goldoni songe sans doute d'abord à cet auteur proluxe de comédies vénitiennes, si uniques en leur genre. Ensuite peut-être fera-t-il de Goldoni l'équivalent italien de Shakespeare, Molière ou Lope de Vega, les grands innovateurs du théâtre européen, chacun à leur manière. Enfin, il se pourra

* Artículo recibido el 17/01/2008, aceptado el 6/03/2008.

que certains connaisseurs de la littérature française du XVIII^e siècle pensent le maître italien comme un écrivain français, se souvenant notamment du *Bourru bienfaisant*, pièce «donnée pour la première fois à Paris le 4 novembre 1771, et le lendemain à Fontainebleau» (Goldoni, 1988: 468). Car Goldoni y est avant tout un auteur français dont les personnages troquent leurs flamboyants costumes carnavalesques de la plus pure tradition vénitienne pour revêtir des habits parisiens et s'épanouir dans des scènes fondues dans un moule assurément hexagonal. Et une quinzaine d'années après la première de son *Bourru*, Goldoni offre au lecteur italien sa propre version locale de la comédie, fermant le cercle linguistique de son œuvre et passant ainsi à la postérité comme un traducteur de lui-même. Le cas n'est pas rare, *a fortiori* dans un pays comme la France, officiellement unilingue mais avec une tradition d'accueil d'immigrés culturels, politiques ou autres, où l'autotraduction a été et demeure un phénomène relativement courant (Santoyo, 2005: 865).

Dans le présent article, nous veillerons à décrire ces deux versions, l'originale française et l'autotraduction italienne. Outre les sources premières que représentent les textes eux-mêmes, nous nous aiderons dans notre tâche des précieuses *Mémoires* que l'artiste rédige en français, à l'hiver de sa vie, tout en nous appuyant sur quelques études concernant le phénomène de l'autotraduction.

1. // Goldoni parisien

Carlo Goldoni (1707-1793) a 55 ans lorsqu'il arrive à Paris en compagnie de son épouse et de son neveu. Ils auront mis près de cinq mois pour rejoindre les terres françaises, prenant des chemins de traverse comme pour prolonger un voyage que Goldoni soupçonne être sans retour. Il ne s'agit pas vraiment d'un déplacement de plaisir même s'«il y avait longtemps que [l'auteur désirait] de voir Paris.» (Goldoni, 1988: 396) Son état financier s'avoue alors précaire; son avenir ombrageux et l'offre d'un engagement pour deux ans à la Comédie italienne de Paris achèvent de le convaincre d'abandonner sa Venise natale pour tenter sa chance sous des cieux économiquement plus cléments. La troisième partie de ses *Mémoires* se consacre entièrement à son expérience française. Foisonnant de détails, riches en commentaires, l'autobiographie de Goldoni constitue une précieuse source d'information, notamment pour nous permettre de mieux saisir la portée des commentaires dignes d'un ethnologue que fournit l'Italien exilé sur les mœurs des Français. Car ce sont précisément ses qualités d'observateur acéré qui vont lui permettre, par un savant effet de mimétisme, de produire le *Bourru bienfaisant*, œuvre tellement française que «les uns croyaient que c'était une pièce de [son] Théâtre italien; d'autres pensaient qu'[il] l'avai[t] écrite [à Paris] en italien et traduite en français.» (Goldoni, 1988: 473) Car pour connu et célébré que soit le Goldoni auteur de comédies italiennes, la critique française est exigeante et pour entrer dans la cour des grands, celle des écrivains fran-

çais dont les pièces sont jouées à la Comédie-Française, il faut montrer patte blanche et offrir au public local des pièces dignes de figurer à l'affiche d'un lieu si prestigieux. Le Vénitien le sait, il n'est ni étourdi, ni imprudent. C'est pourquoi il attendra neuf ans avant d'offrir au public français l'œuvre qu'il espère voir triompher auprès de sa patrie d'adoption. Neuf ans pour observer les Français et leurs manières, pour s'imprégner suffisamment des mœurs parisiennes pour ensuite produire une pièce qui semble avoir été écrite par un Français. Déjà pour son projet de réforme de la comédie italienne à Paris, Goldoni étudie son sujet: «Je demandai quatre mois de temps pour examiner le goût du public, pour m'instruire dans la manière ce plaire à Paris, et je ne fis pendant ce temps-là, que voir, que courir, que me promener, que jouer.» (Goldoni, 1988: 412) Telle est donc la méthode de travail de Goldoni, celle-là même qu'il va appliquer ensuite pour la création du *Bourru*. À cette première phase d'observation et d'imprégnation suit celle de la création. Le *Bourru bienfaisant* possède en effet tous les ingrédients qui permettent à la sauce goldonienne de prendre et triompher.

2. *Le Bourru bienfaisant*, pièce française

Au lieu d'écrire en italien et habiller son texte de mœurs françaises, ce qu'il aurait pu facilement réaliser en utilisant l'une ou l'autre de ses comédies vénitiennes (Luciani, in Goldoni, 2003: 16), Goldoni choisit de rédiger sa pièce directement dans la langue de Molière. Il juge en effet cette opération plus apte à refléter les coutumes de sa patrie d'adoption. «Je n'ai pas seulement composé ma Pièce en français, mais je pensais à la manière Française quand je l'ai imaginée; elle porte l'empreinte de son origine dans les pensées, dans les images, dans les mœurs, dans le style», affirme l'auteur dans son autobiographie (1988: 473). Car le maître italien n'en est pas à son coup d'essai, comme il l'explique lui-même dans ses *Mémoires* et il sait que pour séduire le public français, il ne suffit pas d'écrire en français, encore faut-il écrire à la française:

Après avoir vu, revu, et bien examiné, je croyais pouvoir saisir la routine qui était nécessaire pour plaire aux Français, et j'essayai de composer une petite pièce en deux actes, intitulée *La Bouillotte*. (...) Je connaissais la mécanique des vers français; j'avais surmonté toutes les difficultés que doit y rencontrer une oreille étrangère, et je m'étais proposé de bons modèles à imiter. (...) après toutes les peines que je m'étais données, je vis que ma muse habillée à la française n'avait pas cette verve, cette grâce, cette facilité qu'un auteur acquiert dans sa jeunesse, et perfectionne dans sa virilité. Je sus me rendre justice, je laissai là mon ouvrage, et je renonçai pour toujours aux charmes de la poésie française. (1988: 465-466).

Cet échec ne refroidit pas notre auteur. «J'aspirais, dit-il, à faire quelque chose en français; je voulais prouver à ceux qui ne connaissent pas l'italien que j'occupais une place parmi les auteurs dramatiques» (1988: 446); sa persévérance teintée de quelque témérité se verra justement récompensée. En effet, le succès du *Bourru* est immédiat, malgré quelques critiques aujourd'hui somme toute insignifiantes (Jonard, 1962: 228). La principale originalité de la pièce réside, selon l'auteur lui-même, dans l'association originale entre «la bienfaisance [qui] est une vertu de l'âme [et] la brusquerie [qui] n'est qu'un défaut du tempérament» (1988: 471) Ces deux traits apparemment antagonistes se trouvent être parfaitement compatibles chez une seule personne, le Géronte de Goldoni, ce vieil acariâtre dont un accès de colère à l'encontre de sa nièce timorée Angélique lance véritablement l'action de la pièce. Sur cette première aventure de type sentimental, forgée selon la tradition moliéresque avec notamment l'intervention providentielle des domestiques, vient se greffer une seconde affaire à caractère financier. Dans cette intrigue conforme à la modernité du drame bourgeois, le couple formé par M. et Mme Dalancour est, selon les paroles de Goldoni lui-même, «traité avec une délicatesse qu'on ne connaît qu'en France» (1988: 473). L'auteur se déclare particulièrement fier de ces personnages, qu'il considère sans doute comme les plus accomplis de son processus de mimétisme créatif, ceux dont les attitudes reflètent le mieux la quintessence française. «Une femme qui ruine son mari sans pouvoir s'en douter; un mari qui trompe sa femme par attachement» (Goldoni, 1988: 473), il y a assurément là matière à faire de ces caractères une pièce à part. Là où réside la principale originalité de l'œuvre, ce qui la différencie des autres pièces du dramaturge, c'est «la présence d'une morale correspondant au goût français» (Lucas, in Goldoni, 1980: 385). Goldoni est familier des bourrus qu'il a déjà mis en scène en Italie à plusieurs occasions (dans *Les Mécontents* ou *Les Rustres*) mais jamais auparavant il n'avait eu l'idée de leur assortir une vertu morale telle que la bienfaisance qui vient d'une certaine manière corriger la brusquerie atavique de Géronte.

D'un point de vue plus technique, Goldoni fait sien la règle dramatique française des trois unités: toute l'action se déroule dans le salon de la maison du vieillard, dans une période limitée à une journée au sein de laquelle le rythme de la double intrigue s'accélère au fur et à mesure que les acteurs évoluent sur scène. En outre, Goldoni tient compte du principe de la répartition des rôles selon l'ancienneté des sociétaires en vigueur à la Comédie française. En homme de spectacle, Goldoni sait que s'il veut donner à sa pièce toutes les chances de figurer à l'affiche parisienne, il se doit de penser ses personnages non seulement en fonction de l'intrigue mais également conformément aux acteurs qui composent alors la troupe. C'est pourquoi les personnages du *Bourru*, savamment dosés entre amoureux, soubrette, valet et vieillard, sont conçus sans perdre de vue un seul instant les acteurs qui les incarneront. Il

s'agit en quelque sorte de rôles sur mesure pour des comédiens dont l'influence est telle que leur opinion pèse très lourd sur le choix des œuvres du répertoire théâtral. Loin de limiter l'auteur certes néophyte en la matière, ces contraintes propres à la tradition française l'aident à concentrer davantage son écriture sur l'essentiel, évitant les inutiles divagations. Et l'essentiel dans ce cas, ce sont une fois encore le caractère des personnages dans toute leur richesse, leur hétérogénéité et leur complexité (Luciani, in Goldoni, 2003: 32). *Le Bourru bienfaisant* se présente donc à ses contemporains et aux critiques actuels comme une savante combinaison de tradition classique et de drame bourgeois moderne, originale alchimie qui confère à la pièce tout son charme.

3. La traduction

Si le coup d'essai en français de Goldoni se trouve être un coup d'éclat presque univoque, on ne peut pas en dire autant de l'autotraduction qu'il offre aux lecteurs italiens en 1789. Paola Luciani en parle comme étant une «traduction grise» où l'auteur se perd en inutiles et maladroits rallongements des dialogues. Comme pour conférer plus de vraisemblance à un texte désormais italien, Goldoni accole prénom et situation sociale aux Dalancour tandis que Gêronte, qui occupe à présent tout l'espace dramatique, fait figure de véritable rustre, ayant perdu en chemin la bienfaisance de son caractère (Luciani, in Goldoni, 2003: 35-36). Les commentaires de Gabriella Bosco ne sont guère plus flatteurs. Elle y détaille certains des calques (lexicaux et syntaxiques) qui entachent une traduction qu'elle estime «truffée de gallicismes» (1993: 354) À l'instar de la chercheuse turinoise, on serait tenté de s'étonner de ce genre de travers de la part de quelqu'un pour qui le français n'est somme toute qu'une langue apprise et, *a fortiori*, sur le tard. Mais ce serait sans compter sur l'influence du dialecte vénitien, véritable langue maternelle de notre auteur. Mais avant de revenir sur la question des interférences linguistiques dont souffre Goldoni, tâchons de découvrir à l'aide de son autobiographie l'opinion que suscite chez lui la question de la traduction.

Avant d'entreprendre la version italienne du *Bourru bienfaisant*, Goldoni est au courant de l'existence de deux autres traductions¹. «Elles ne sont pas mal faites, mais elles n'approchent pas de l'original» (1988: 473), avoue-t-il. Il leur reproche une trop grande littéralité à laquelle il préférerait une recherche d'équivalences textuelles, dans une conception plus proche de la transposition (Colombiani, 1993: 346) Cette insatisfaction le pousse à s'hasarder «pour [s']amuser [à] en traduire quelques scènes» (1988: 473). Or Goldoni ne minimise pas les risques encourus puisqu'il reconnaît

¹ Œuvres de Pietro Candoni et d'Elisabetta Caminer Turra respectivement, publiées toutes deux en 1772.

ressentir quelques difficultés dans son entreprise, fût-elle uniquement récréative. Il en vient même à douter de la réelle convenance de la traduction théâtrale car «il y a des phrases, il y a des mots de convention qui perdent leur sel dans la traduction.» (1988: 473) Ainsi explique-t-il à la suite que le sens du français *jeune homme* ne trouve pas d'équivalent en italien et qu'il faudrait avoir recours à une périphrase, ce qui «donnerait trop de clarté au sens suspendu, et gênerait la scène.» (1988, 473) En outre, la proximité entre le français et l'italien laisse notre auteur perplexe: «Il y a des termes français et des termes italiens qui se ressemblent, et dont l'acception est tout à fait différente»² (1988: 434).

Pourtant, malgré ses premières réticences, Carlo Goldoni va s'adonner à l'autotraduction. Les raisons qui l'y poussent restent imprécises. Dans son avertissement au lecteur, Goldoni évoque vaguement «una circostanza singolare», «l'amicizia» et «l'uso, ch'io dovea fare del proffitto di questo mio lavoro ha finito di persuadermi.» (2003: 257), prétextes qui semblent à nouveau renvoyer à une quelconque commande, associée peut-être comme le suggère Paola Luciani (in Goldoni, 2003: 246), à la reprise du *Bourru* à Paris l'année précédente (1788). Il pourrait s'agir ici de cette circonstance particulière dont parle l'auteur, qui l'aurait encouragé à offrir une nouvelle version destinée cette fois au public italien. Désormais au crépuscule de sa vie, le dramaturge vénitien devenu à peu près aveugle s'appliquera donc à s'autotraduire, dans ce qui constitue un de ses derniers efforts d'écriture ou plutôt de réécriture. En effet, comme l'affirme Antonio Bueno, l'exercice d'autotraduction

est aussi [...] l'effet de «l'écriture de deux 'moi' superposés»: le moi «écrivain» ou usager de la langue source et le moi «traducteur», usager principal de cette même langue, ou moi de l'expérience de la langue cible. Deux moi dans la conscience communicative plurielle d'un même auteur, qui réagissent en évidente tension dans le travail de réécriture (Bueno, 2003: 266).

Et il semblerait que c'est bel et bien dans l'adéquation entre ces deux utilisateurs de la langue –le Goldoni auteur et le Goldoni traducteur– que le bât va blesser. En dépit d'une réelle conscience linguistique patente à de nombreux endroits de ses *Mémoires* (Colombiani, 1993: 343-349) et d'une connaissance approfondie des règles de l'écriture théâtrale, le Goldoni traducteur de lui-même va partiellement échouer dans sa tentative d'adapter cette pièce tellement française aux goûts de ses compatriotes. Pourtant, le traducteur ne ménage pas ses efforts pour italianiser son texte et ob-

² Cette conclusion vient clore le récit d'un quiproquo qui lui a fait perdre un repas parce qu'il a mal interprété le sens d'un «à tantôt» prononcé par une des princesses à qui il donnait des cours d'italien. Dans cette langue, l'expression signifie plutôt *à tout à l'heure, immédiatement*.

tenir l'effet souhaité, à savoir une version conforme aux usages et aux goûts locaux. Paola Luciani explique que, contrairement à son homologue français, le public italien de cette fin du XVIII^e siècle est complètement étranger au mélange entre comédie et genre sérieux (in Goldoni, 2003: 35). Conscient de ce handicap, Goldoni s'efforce alors d'allonger des dialogues qu'il avait sciemment raccourcis dans l'original, y ajoutant force détails. Ainsi, dans l'acte II, scène IX de la version française, les époux Dalancour discutent du projet de Géronte de marier Angélique et Dorval, vieil ami du bourru:

MDE. DALANCOUR (un peu vivement) Oui, c'est une politesse de la part de monsieur Dorval; mais votre oncle ne vous en a rien dit.

M. DALANCOUR (embarrassé) C'est que...

MDE. DALANCOUR C'est que... il nous méprise complètement (*sic!*)

M. DALANCOUR (vivement) Mais vous prenez tout de travers, cela est affreux; vous êtes insupportable.

MDE. DALANCOUR (un peu fâchée) Moi, insupportable! Vous me trouvez insupportable! (fort tendrement) Ah! mon ami, voilà la première fois qu'une telle expression vous échappe. Il faut que vous ayez bien du chagrin, pour vous oublier à ce point.

La même scène porte le numéro VI dans la version italienne. Nous avons souligné à l'aide de l'italique les ajouts de Goldoni:

COSTANZA Questa è una politezza di Dorval; ma vostro zio non ve ne ha parlato.

LEANDRO (imbarazzato) La cagione è... *può darsi...*

COSTANZA La cagione è ch'egli ci disprezza *voi, ed io pienamente.*

LEANDRO (con calore) Voi prendete sempre le cose sinistramente; voi siete... insopportabile.

COSTANZA (mortificata, *e irritata*) Io insopportabile! Voi mi trovate insopportabile? Questa è la prima volta, che vi è sortita di bocca una espressione *contro di me ingiuriosa*; convien dire, che le vostre *secrete* afflizioni sieno ben seriose, se voi arrivate a mortificarmi a un tal segno.

Il ne s'agit là que d'un bref exemple qu'une analyse exhaustive viendrait néanmoins confirmer. Outre les agrandissements souvent superflus du texte, en ce compris les didascalies, on remarquera aussi de l'extrait ci-dessus quelques-uns des nombreux cas d'interférences lexicales (*politezza, sortita*) qui gâchent les répliques de personnages aux appellatifs italianisés.

Si nous ignorons malheureusement les détails du processus de traduction du *Bourru bienfaisant* devenu *Burbero di buon cuore*, dont la publication remonte à 1789, soit deux ans après que l'auteur a mis le point final à ses *Mémoires*, nous avons néanmoins relevé dans son autobiographie quelques indices de ce que Goldoni pense de l'exercice de transposition entre deux langues. Pour Goldoni, la traduction est un travail «dégoutant» car dépourvu de «l'agrément de l'imagination» (1988: 446). Dès son installation en France, nombreux sont les traducteurs qui sont venus lui commenter leur intention de traduire ses œuvres en français, projet dont il veille à les décourager en raison des difficultés qu'il implique. D'ailleurs, l'auteur italien a pris la peine de lire plusieurs traductions de ses pièces déjà publiées. Ses reproches portent essentiellement sur la trop grande littéralité des textes français, donnant lieu tantôt à une traduction sans «chaleur [ni] *vis comica*] où «les plaisanteries italiennes devenaient des platitudes en français» (1988: 447), tantôt à «une diction triviale et insipide» (1988: 449). Au détour de ce contexte critique, presque discrètement, le Vénitien confesse ce qui passe pour être sa véritable philosophie de la traduction. «Il faut rapprocher les phrases et le style du goût de la nation», dit-il et un peu plus loin, il renchérit en affirmant qu'«il ne faut pas traduire, il faut créer, il faut imaginer, il faut inventer» (1988: 449). Autrement dit, Goldoni se postule non comme *simple* traducteur mais bien comme un véritable créateur qui veille à adapter son œuvre, en l'occurrence un texte dramatique, aux us et coutumes non seulement langagiers –transposition de code– mais aussi à ceux relatifs aux effets sur le public de l'action conjointe des mots et du jeu des acteurs. Si nous nous limitons à cet objectif, il s'avère que l'autotraduction de Goldoni, *Il Burbero di buon cuore*, atteint en grande partie son but puisque notre traducteur prend la peine d'habiller ses personnages de costumes italiens, un peu comme José Marchena ou Leandro Fernández de Moratín l'ont fait dans leurs respectives versions espagnoles des pièces de Molière. Ainsi, comme nous l'avons vu plus haut, Dalancour devient Leandro Dalancour, son épouse est baptisée Costanza, Angélique s'adapte en Angelica et Géronte se trouve nanti de l'attribut de *cittadino* dont le sens diffère cependant selon l'endroit où l'on se trouve. En France, le terme renvoie clairement à la nouvelle situation politique alors qu'à Venise, il se rapporte à l'*ordine cittadino*, sorte de petite noblesse de souche vénitienne (Luciani, in Goldoni, 2003: 248). Pour ce dessein qu'il avoue plutôt inattendu³, Goldoni estime bénéficier d'un atout par rapport aux traducteurs qui l'ont précédé. En tant que maître de son œuvre, il jouit de plus de licence pour pouvoir s'en éloigner le cas échéant afin de mieux l'adapter aux goûts de ses compatriotes (dans

³ «Dopo tutto quello, ch'io ho detto nel terzo volume delle mie memorie, il Pubblico non doveva aspettarsi da me la traduzione in lengua Italiana del mio *Bourru Bienfaisant*» (in «L'autore a chi legge», Goldoni, 2003 : 257)

l'avertissement au lecteur, Goldoni, 2003: 257). Mais si le texte italien de Goldoni manque de conviction, c'est essentiellement, nous l'avons vu, en raison de sa faible congruence voire de son incorrection linguistique, «privilégiant [...] le côté structural, négligeant sensiblement l'aspect linguistique» (Bosco, 1993: 360) Le chaînon manquant est ici ce qu'Antonio Bueno appelle la

distance objective envers les faits linguistiques et artistiques signalés. C'est précisément cette nécessité d'objectivité linguistique qui est fondamentale et qui manque fréquemment chez les autotraducteurs. En effet, il se produit chez les sujets parlants une identification métaphorique à leur propre langage qui explique les comportements lexicaux, syntaxiques et autres (Bueno, 2003: 275).

Par ailleurs, on trouve chez Goldoni une deuxième cause de revers qui, s'alliant à la première, contribue à amoindrir la qualité de sa traduction. Quand le Vénitien publie sa traduction, il réside depuis plus de vingt-cinq ans en France, dont il s'est mis un point d'honneur à déchiffrer non seulement les coutumes mais aussi à adopter la langue, à tel point que son autobiographie sera rédigée intégralement dans la langue de Molière. Ayant subi, tout comme l'épreuve du *Bourru*, une révision par un architecte compétent⁴, il est aujourd'hui bien difficile de préjuger de la correction et de l'idiotisme du français de Goldoni avant que ses copies ne soient passées entre les mains de ces relecteurs avisés. Ce qui est en revanche certain, c'est que la langue italienne du dramaturge n'a jamais été qu'une *langue moyenne* (Sopeña Balordi, 1996: 119), sorte d'idiome «un brin officiel» (Frank, in Goldoni, 1980: 24), presque politiquement correct, un italien livresque destiné à servir de *lingua franca* pour tous les habitants de la Péninsule accoutumés à utiliser, en privé, des dialectes aussi multiples que variés. Goldoni n'échappe pas à la rigidité de ce qui ne représente guère pour lui qu'une langue seconde, dont l'usage contraste avec son dialecte vénitien, la langue vivante qu'il domine à la perfection et dont il maîtrise toutes les subtilités de tons et de nuances (Sopeña Balordi, 1996: 120).

Gianfranco Folena a longuement disserté sur les pratiques linguistiques de Goldoni. Il place les trois langues d'écriture de Goldoni sur une ligne imaginaire allant du vénitien, «lingua organica» au français sorte de «sopralingua» abstraite, en passant par l'italien «lingua media» (Folena, 1983: 109). Selon lui, le français de Goldoni est une langue certes essentiellement orale mais presque caricaturale d'elle-même en ce que l'auteur, dans sa volonté de mimétisme, s'applique à en intégrer toute la substance syntaxique, lexicale et stylistique. Un français somme toute, «più-che-francese» (Folena, 1983: 109), frôlant parfois l'hypercorrection. Curieusement, c'est

⁴ Paola Luciani détaille les avatars des diverses éditions du manuscrit in Goldoni, 2003: 51-112.

ce même français qui aurait grappillé du terrain à l'italien dans le *Burbero*. La question devient nettement moins étonnante si l'on tient compte du fait majeur qui vient caractériser tout le langage de Goldoni, quelle que soit l'idiome qu'il utilise: la langue goldonienne est essentiellement et fondamentalement une langue théâtrale, sujette à de multiples influences. Une langue imprévisible, donc, dont le seul but est de s'adapter au mieux aux circonstances de l'énonciation, avec ses multiples facteurs. «Con la dimensione letteraria manca a Goldoni quella grammaticale, e ogni interesse per una norma che sia posteriore alla parola parlata, alla sua spontaneità o convenzionalità», déclare encore Folea (1983: 95). En ce sens, la grammaticalité de l'italien du *Burbero* passe à un second plan dans la hiérarchie des priorités de l'autotraducteur. Ce qui importe à ses yeux, c'est bien davantage la transmission d'une atmosphère, d'une ambiance, d'une intention qui viserait à captiver le public local, qui lui *parlerait* véritablement.

4. Conclusions

Que le *Burbero di buon cuore* soit terni de gallicismes est fait indéniable, mais de là à l'imputer au seul séjour prolongé de Goldoni en France, il y a un pas que nous nous résistons à franchir aussi aisément. Nous préférons penser que, lorsque Goldoni s'est traduit lui-même, ses profondes convictions sur le langage théâtral, sa recherche absolue et peut-être inconsciente de liberté pour mieux servir les intérêts de l'immédiateté du spectacle ont prévalu sur les impératifs de correction linguistique. Provenant de la tradition de l'improvisation, où le langage n'est qu'un prétexte à l'effet sur le spectateur, notre traducteur de lui-même s'est sans doute laissé quelque peu dépasser par l'objectif premier qui au demeurant devrait guider tout artisan de la langue, celui de la réaction et du plaisir du récepteur. Le Goldoni auteur a pris de court le Carlo apprenti-traducteur et il l'a rattrapé.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BOSCO, Gabriella (1993): «Goldoni et le dragon». *Revue de littérature comparée*. 67:3, 353-360.
- BUENO, Antonio (2003): «Le concept d'autotraduction». In Michel Ballard et Ahmed El Kaladi, *Traductologie, linguistique et traduction*. Arras, Artois Presses universitaires, 265-277.
- COLOMBIANI-GIAUFRET, Hélène (1993): «Goldoni écrivain français dans les *Mémoires*». *Revue de littérature comparée*, 67:3, 337-352.
- FOLEA, Gianfranco (1983): *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*. Torino, Einaudi.

- GOLDONI, Carlo (2003): *Le Bourru bienfaisant/Il burbero di buon cuore*. A cura di Paola Luciani. Venecia, Marsilio Editori.
- GOLDONI, Carlo (1988): *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et celle de son théâtre*. Édition présentée et annotée par Paul de Roux. Paris, Mercure de France (Le Temps retrouvé).
- GOLDONI, Carlo (1980): *Théâtre*. Paris, G.F. Flammarion
- JONARD, N. (1962): «La fortune de Goldoni en France au XVII^e s.». *Revue de littérature comparée*, 36:2, 210.
- SANTOYO, Julio César (2005): «Autotraducciones: una perspectiva histórica». *Meta*, L, 3, 858-867.
- SOPEÑA BALORDI, Emma (1996): «Dos traducciones (francés y español) de algunos rasgos de humor en *La Locandiera*», in Juli Leal Duarte, Inés Rodríguez Gómez (eds.), *Carlo Goldoni: una vida para el teatro: coloquio internacional, bicentenario de Carlo Goldoni*. Valencia, Universidad de Valencia, 119-127.

La théorie de l'autobiographie de Georges Gusdorf

Jesús Camarero

Universidad del País Vasco

jesus.camarero@ehu.es

Resumen

Un análisis sistematizado de la aportación de Georges Gusdorf a la teoría de la autobiografía, desde distintos puntos de vista: histórico, psicológico, fenomenológico, ontológico, existencialista, estético-lingüístico y ético. Gusdorf es el fundador o iniciador de los estudios sobre la escritura autobiográfica y en sus trabajos presenta un enfoque original, sistemático, riguroso y documentado de la evolución del género autobiográfico. Pero su aportación fundamental es el conjunto de conceptos, definiciones y formulaciones realizadas desde la óptica del filósofo, profesor y humanista que fue Georges Gusdorf. Se incluye una bibliografía completa de la obra del autor.

Palabras clave: Autobiografía; Líneas de vida; Literatura del yo; Escritura autobiográfica.

Abstract

A systematized analysis of Georges Gusdorf's contribution to autobiographical theory, from several viewpoints: historical, psychological, phenomenological, ontological, existentialist, aesthetic, linguistic and ethical. Gusdorf is the founder of the studies about autobiographical theory, and in his works he presents an original, systematic, rigorous and documented view of the autobiographical gender evolution. But his main contribution is the set of concepts, definitions and formulations made from the point of view of the philosopher, professor and humanist Georges Gusdorf. Complete bibliography about the author's work included.

Key words: Autobiography; Life lines; Literature of Self; Autobiographical Writing.

La mort du philosophe et professeur Georges Gusdorf (Bordeaux 1912 – Py-la-sur-Mer 2000) a fermé son œuvre immense, extraordinaire, plurielle, transcendente (voir «Annexe bibliographique»). Cette espèce de *fermeture* nous permet donc d'en envisager paradoxalement une *ouverture*: l'étude de son apport aux Sciences humaines et sociales, à l'Histoire de la pensée et à la Théorie de l'autobiographie.

Georges Gusdorf avait été disciple de Léon Brunschvicg. Pendant la guerre il avait passé cinq ans en prison dans plusieurs camps de concentration nazis, où il avait fondé une Université pour les prisonniers et avait écrit sa thèse doctorale sur *L'expérience humaine du sacrifice* (puis dirigée par Gaston Bachelard). Il était un grand connaisseur de la culture allemande. Il avait été ancien élève et puis professeur à l'École Normale Supérieure après son ami Maurice Merleau-Ponty et avant Louis Althusser. Depuis 1952 il était devenu professeur de Philosophie générale à l'Université de Strasbourg jusqu'à sa retraite (anticipée à cause des événements de Mai 68, qui n'eurent pas sa faveur) et, enfin, il avait été professeur à l'Université Laval de Québec.

Depuis la fin de la guerre et pendant beaucoup d'années, il allait publier des livres sur les matières de sa formation et de sa vocation: Anthropologie philosophique, Philosophie des Sciences sociales, Histoire des Sciences humaines, dont voici quelques titres: *Traité de l'existence morale* (1949), *Mémoire et personne* (1950), *La parole* (1952), *Mythe et métaphysique* (1953), *La vertu de force* (1957), *Introduction aux sciences humaines. Essai critique sur leurs origines et leur développement* (1960), *Signification humaine de la liberté* (1962), *Les sciences de l'homme sont des sciences humaines* (1967), son histoire de la pensée en 13 volumes, *Les sciences humaines et la pensée occidentale* (1966-88) ou son *Traité de Sociologie* (2000).

Comme le dit Charles Porset (2002: 13), il était «un libre penseur d'obédience protestante», auteur d'une œuvre immense, avec des textes parfois caustiques, provocateurs¹, «mais *profondément humanistes*» (Porset 2002: 9, c'est moi qui souligne). Deux ans après sa mort, en 2002, les éditions de La Table Ronde ont publié son livre posthume *Le crépuscule des illusions. Mémoires intempestifs*, une autobiographie plus intellectuelle qu'existentielle, écrite par un philosophe et professeur qui avait justement apporté une théorie de l'autobiographie très importante depuis 1948.

0. Introduction

Comme si c'était un cercle dont la fin revient au début, il y a deux périodes dans la recherche de Georges Gusdorf concernant l'autobiographie et les «écritures du moi»: la première période est celle de la publication en 1948 du livre *La découverte de*

¹ Gusdorf recherche toujours la vérité: «Le professeur est là seulement pour enseigner que la vérité et la recherche de la vérité: Il arrive à certains, bien sûr, de se cacher derrière leur documentation, de se contenter d'enseigner des doctrines; mais ceux qui le font sont infidèles à leur mission» (*Pourquoi des professeurs?*, 1977, p. 241).

soi, et en 1956 de l'article fondateur des études autobiographiques: «Conditions et limites de l'autobiographie» (version espagnole de 1991), suivi de l'article «De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire» (1975); et, à la manière d'un testament intellectuel, la seconde période, en 1990, quand il reviendra aux études de la littérature du moi avec deux livres très importants aussi pour la théorie de l'autobiographie: *Les écritures du moi. Lignes de vie 1* (1990a) et *Auto-bio-graphie. Lignes de vie 2* (1990b).

La théorie de l'autobiographie de Georges Gusdorf est donc un apport fondamental à plusieurs niveaux en ce qui concerne les définitions du concept de l'autobiographie d'après une vision multidirectionnelle: historique, psychologique, phénoménologique, ontologique, existentialiste, esthétique, linguistique et éthique. Mais toutes les définitions, toutes les manières de concevoir l'autobiographie, tous les points de vue qui permettent d'analyser et d'interpréter ce phénomène absolument complexe, constituent un effort épistémologique de fixer une connaissance, un savoir anthropologique, une véritable théorie sur la fonction de la connaissance humaine concernant l'histoire d'une personnalité. L'épigraphe d'Hermann Keiserling, «le chemin qui mène de soi à soi fait le tour du monde» (pour son *Journal de voyage d'un philosophe*, cité par Gusdorf, 2002: 231), exprime parfaitement, pour commencer, l'esprit qui va guider tout le travail de recherche sur l'autobiographie mené par Georges Gusdorf pendant une cinquantaine d'années, ainsi que le fait aussi l'idée suivante (1948: VII):

Aussi me faudra-t-il, si je veux réellement m'approprier ma vie, la faire mienne et ne point demeurer à sa remorque, dépasser ce moment où se dessine une limite de mon existence. J'ai besoin, de moi-même à moi-même, d'une intelligibilité plus consistante. Il faut que je m'installe, par la réflexion, dans cette première intuition, pour en prendre une conscience plus développée. L'expérience acosmique, anhistorique, ce rapport comme vertical de moi à moi-même, doit faire place à une connaissance horizontale, à un schéma où je puisse retrouver la figure de ce que je suis à travers les événements où s'inscrit mon être dans le monde.

Pour bien comprendre les définitions de l'autobiographie de Georges Gusdorf, il faut tenir compte des premières recherches philosophiques, publiées en 1948 dans *La découverte de soi*, un livre dont la première rédaction a été faite aux camps de concentration pendant la guerre² et qui montre d'ailleurs l'influence de son maître Léon Brunschvicg. Pour Gusdorf la *conscience* de soi, c'est «la terre natale de la vérité» (il cite Friedrich Hegel, *La Phénoménologie de l'esprit*, 1939: 146), mais la *connaissance* de soi, c'est «le premier moment indispensable d'une éthique digne de ce nom»

² Ces recherches allaient se continuer avec la publication du *Traité de l'existence morale* (1949).

(1948: V). Dans cette première définition il y a déjà les dimensions plurielles qui vont marquer les études de Gusdorf sur l'autobiographie: psychologique, existentialiste, éthique, etc.

Et voici donc une dichotomie très intéressante pour commencer: d'une part, la *conscience* de soi, c'est ce qui me rappelle que *je suis*, car «nous nous reconnaissons, à chaque inflexion de nos conduites, sans insister, à notre point d'équilibre» (1948: VI); et d'autre part, la *connaissance* de soi, c'est-à-dire «le passé rendu intelligible et l'avenir prophétisé» (1948: VII), «mémoire de mon être propre, plutôt que de mon activité passée [...] présence de moi à moi même qui me permet en même temps de m'assumer moi-même, de me mettre en œuvre» (1948: VII). Il y a une relation intime de la *conscience de soi* et de la *connaissance de soi*, mais il s'agit de deux niveaux bien différents de l'être du point de vue métaphysique et phénoménologique (1948: VII-VIII):

La connaissance de soi transcende la conscience de soi. Elle la dépasse dans tous les sens, elle risque de la distendre et de l'adultérer. La conscience de soi ne peut que s'affirmer telle quelle. Elle n'a rien à dire d'elle-même. La connaissance de soi au contraire suppose l'expérience dans toute sa complexité, dans son opacité, dans son impureté. [...] La condition humaine apparaît maintenant avec toutes ses équivoques. Nous sommes toujours orientés vers le monde et compromis en lui.

À partir de ces idées commence la démarche théorique de Gusdorf, que l'on pourrait résumer dans l'expression suivante: «selon que l'homme peut ou non se connaître soi-même, il sera responsable ou non de sa conduite» (1948: VIII), c'est-à-dire que l'autobiographie est un besoin, une manœuvre de l'intelligence, mais aussi la responsabilité de l'existence et de la conduite³.

Les principes qui vont marquer cette démarche théorique de Gusdorf concernant l'autobiographie, à partir des recherches publiées en 1948, sont les suivants: 1) la connaissance de soi est un moment de l'existence, jamais en dehors de cette existence; 2) la vie personnelle n'est pas un donné, mais une destinée, n'est pas un discours, mais une épreuve; 3) la question: que resterait-il d'un homme dont tout le secret a été manifesté?; 4) le caractère paradoxal de la connaissance de soi; 5) vouloir se connaître soi-même, c'est rechercher la réalisation de sa propre vie, il y a une condition temporelle; 6) il reste à jamais un 'mystère' dans lequel nous nous trouvons impliqués par le plus profond de notre être; 7) je ne me suis à moi-même accessible que par et dans ce monde; 8) la connaissance de soi ne peut donc pas réussir absolument, elle se ramène en définitive au problème total de l'activité humaine; 9) même la formule de la *con-*

³ Il est évident ici le registre de la religion protestante et l'influence de la philosophie existentialiste de l'époque, de Jean-Paul Sartre surtout.

naissance de soi est équivoque: elle semble mettre le moi à part pour le découvrir, elle n'est que la recherche d'une situation où toutes les aspirations de l'homme se trouvent ensemble satisfaites; 10) le maître mot de la connaissance de soi serait la formule *deviens qui tu es* (de Marc Aurèle) et non plus *connaît-toi toi-même* (de Socrate)⁴.

Gusdorf a entrepris aussi de définir l'autobiographie d'une façon assez systématique: c'est l'*auto/biographie*, une définition tridimensionnelle dont le titre a été emprunté à son collègue et ami, le chercheur américain James Olney (1972, 1980). L'autobiographie serait donc la synthèse de cette triple dimension conceptuelle (1990b: 10-11): 1) l'*autos*, c'est l'identité, le moi conscient de lui-même et principe d'une existence autonome; la conscience de soi n'intervient qu'après un long délai, avec un retard considérable par rapport à la venue au monde du *bios* en sa nudité première; alors l'identité personnelle ne peut s'affirmer que comme un ensemble de différences propres sur l'arrière-plan des similitudes communautaires; 2) le *bios* affirme la continuité vitale de cette identité, c'est son déploiement historique, des variations sur le thème fondamental; un être humain est d'abord une existence organique; la vie correspond à l'amplitude totale du champ existentiel défini par le déploiement de l'*autos*, de l'individualité dans la diversité des espaces et des temps, car «nous ne sommes jamais tout ce que nous sommes»; le *bios*, l'histoire réelle et accomplie, déborde à tout instant la capacité de la conscience actuelle (l'*autos*); 3) le *graphein* introduit le moyen technique propre aux écritures du moi; l'écriture est le fruit d'un apprentissage tardif puisque le maniement complet de cette technique et la maîtrise de la rédaction sont longs à acquérir; avec l'écriture l'humanité fait son entrée dans une nouvelle ère de civilisation.

Georges Gusdorf a fait une critique radicale (1975: 960-964; 1990a: 53-67, 72-93) et parfois caustique des travaux de Philippe Lejeune⁵, dont voici les termes: 1) le livre de Lejeune, *L'autobiographie en France*, est *fort utile* –d'après lui–, mais c'est un «traitement purement rhétorique des écritures du moi», étant donné l'absence de l'*homme* dans ces analyses; il nomme Lejeune «docteur en déconstruction des autobiographies»; 2) les exemples des œuvres autobiographiques écrites avant 1782 –*De vita sua* de Guibert de Nogent (1114-1116), etc.– ont été choisis arbitrairement et n'appartiennent pas au genre autobiographique, elles sont «la préhistoire du genre», d'après Lejeune lui-même; 3) une histoire de l'autobiographie comme genre littéraire

⁴ Michel Foucault s'est occupé aussi de ce problème dans son livre *L'herméneutique du sujet* (2001: 3-26), où il analyse les rapports entre l'*epimeleia heauton* (le souci de soi) et le *gnôthi seauton* (le connais-toi toi-même).

⁵ Philippe Lejeune a répondu et en a fait aussi sa palinodie dans son livre *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2* (2005), où il entreprend une critique de sa théorie très honnête pour ajuster surtout les définitions de la théorie du pacte autobiographique. Voir peut-être le jeu des termes dans les titres des derniers ouvrages de Gusdorf (*lignes de vie*) et Lejeune (*signes de vie*).

est toujours suspecte d'anachronisme et elle est faussaire; il oppose à ce projet l'œuvre de Georg Misch –«maître incontestable de la matière»–, *Geschichte der Autobiographie* (1949-69), dont il accuse Lejeune d'ignorer les travaux et le mérite; 4) il reconnaît que les *Confessions* de Rousseau marquent «le seuil d'émergence de l'autobiographie proprement dite», mais il ajoute que le genre «existe comme tel» (depuis toujours) et que l'inconvénient de ce point de vue, c'est que «les questions essentielles se trouvent rejetées dans la pénombre de la préhistoire» car, pour lui, l'autobiographie est un phénomène *humain*; pour Gusdorf l'effort de définition de Lejeune, c'est de la *rhétorique*; 5) l'étonnante *affirmation* de Lejeune, démentie par des centaines de textes, que l'autobiographie est un phénomène radicalement nouveau dans l'histoire de la civilisation, en Europe occidentale, depuis le XVIII^e siècle; pour Gusdorf, c'est «un cas remarquable d'amnésie de l'inventeur»; 6) la parution du mot *autobiographie*, un néologisme, dans son pédantisme (?), n'atteste que la formation d'un vocabulaire technique de la critique et n'empêche les écrivains antérieurs d'écrire leurs autobiographies; 7) Lejeune répète deux fois, sans démonstration, que l'autobiographie apparaît à une époque où il y a «certaines conditions économiques et sociales», ce qui pour Gusdorf n'est qu'«une opinion reçue dans les milieux intellectuels teintés de marxisme», une opinion «infondée, fausse».

Il a fortement critiqué aussi (1990a: 80-93, 147; 1990b: 113-114, 131-146) l'œuvre de Roland Barthes intitulée *Roland Barthes* (1975), dont voici les termes: 1) il s'agit d'une espèce d'*évacuation* de la réalité humaine en sa vivante présence, faite par le sujet lui-même; 2) Gusdorf considère Barthes un *rhétoricien* de notre époque malheureuse; 3) «il s'agit d'un recueil de fragments présentés à l'état brut, sans prétention à un assemblage quelconque, où il parle de tout et de n'importe quoi»; 4) le livre est un «signifiant sans signifié»⁶, un Roland Barthes «qui se dérobe et se dissout, à la fin de ses écritures, dans l'anonymat et l'impersonnalité»; 5) en ce qui concerne les commentaires de l'album de famille barthésien, Gusdorf dit que «l'historicité banale d'une famille parmi bien d'autres débouche sur la rhétorique de l'insignifiance qui, dans ce contexte, revêt les couleurs d'un lieu commun teinté de snobisme romantique d'une grande banalité»; 6) la critique de Barthes devient en même temps une critique de la postmodernité contemporaine car Gusdorf considère Barthes l'auteur d'une «écriture anencéphale au service d'un an-humanisme ou d'un in-humanisme fondé sur le principe de l'auto-dissolution du sujet pensant», c'est «le vide de l'homme disparu [...], dépourvu de relief humain, de profondeur ontologique».

En plus, il a critiqué aussi (1990a: 84-86, 152-153) Michel Foucault, dont voici deux remarques: 1) il critique les arguments postmodernes de Foucault à la fin

⁶ Gusdorf reprend –caustiquement– les termes de la théorie linguistique structuraliste, dont Barthes faisait partie, pour critiquer précisément Roland Barthes.

de *Les mots et les choses* (1966: 396-397) dans le contexte de l'interprétation de Nietzsche: «la mort de Dieu et le dernier homme ont partie liée [...] l'homme va disparaître»; 2) l'inconséquence grave de Foucault avec la publication de l'article «L'écriture de soi» (1983), où il analyse «l'esthétique de l'existence et le gouvernement de soi et des autres dans la culture gréco-romaine aux deux premiers siècles de l'Empire» (re-conversion *tardive* par l'irresponsabilité des arguments de 1966).

Contre ces auteurs et ces théories, Gusdorf souligne l'apport d'«un bon nombre d'historiens et d'interprètes honnêtes et consciencieux de la littérature du moi» (1990a: 88), dont Georg Misch et, surtout, son ami James Olney, auteur de deux ouvrages importants sur l'autobiographie (Olney, 1972, 1980).

1. Approche historique

Du point de vue historique, pour Gusdorf, le problème du genre de l'autobiographie est un problème capital dont le *statu quo* est déjà fortement établi avec la présence –d'après lui– de quelques œuvres devenues classiques, des *Confessions* de Saint Augustin à *Si le grain ne meurt* de Gide; l'autobiographie est un genre par elle-même et elle n'a pas besoin d'autres justifications (1991: 9). Depuis le Romantisme, l'autobiographie est devenue un genre littéraire, à part entière, parmi tous les autres: «L'émergence de la fonction autobiographique a submergé l'espace littéraire dans son ensemble. Le Romantisme tout entier, ou presque, peut être considéré comme une extrapolation de la littérature du Moi» (1975: 994). Dans la seconde moitié du XX^e siècle, l'autobiographie est devenue un genre littéraire reconnu par la critique et l'histoire littéraires, qui se sont données la tâche d'en rassembler un *corpus* (Lejeune surtout), d'en découvrir le code de son fonctionnement... Mais tout cela est critiqué par Gusdorf, ainsi que «le langage obscur propre aux pédants d'aujourd'hui» (1975: 959), dont les recherches ne lui paraissent pas particulièrement exaltantes.

Pour Gusdorf le genre autobiographique est apparu même avant le besoin de l'homme de contempler l'image reflétée de sa personne. Le magnétisme physique et matériel du reflet sur le miroir se mêle à l'ascèse chrétienne de l'examen de conscience, à l'époque de la nouvelle orientation spirituelle provoquée par Saint Augustin: c'est une nouvelle anthropologie où tous les individus sont susceptibles d'un pari surnaturel, une nouvelle définition de l'homme (1991). C'est ainsi que dans les *Essais* de Montaigne l'auteur se propose de montrer les parties les plus secrètes de son être, c'est *la vertu de l'individualité* (1991: 12) à l'époque de la Renaissance, et puis *la vertu de la sincérité* de Rousseau, et c'est aussi *l'exaltation du génie personnel* à l'époque du Romantisme. L'historien de soi voudrait représenter, dans son tableau, tous les éléments de son existence et les grouper dans un ensemble.

Mais, pour Gusdorf, ce tableau représente bien sûr une vision depuis le temps présent, et non pas le temps passé tel quel (qu'il n'est plus possible de vivre à nou-

veau): voici la revanche de l'autobiographie sur l'histoire ou la construction d'un récit personnel par dessus l'histoire des événements. D'autre part l'autobiographie se propose une espèce de programme pour reconstituer l'unité d'une vie tout le long du temps (1991: 13). Ce qui donne une structure et une forme définitive au vécu c'est justement l'intervention de l'homme lui-même dans les situations possibles. Pour ce qui est de situer le monument littéraire des *Confessions* de Rousseau (1975: 993-994), il faudrait tenir compte de quelques idées: elles sont la *désacralisation* de l'espace du dedans; l'intérêt psychologique n'est pas exempt d'une intention dogmatique; elles se situent au carrefour où se recoupent la tradition piétiste et l'évolution du roman moderne; ce sont un moyen pour la connaissance de l'être humain; elles auront pour effet d'entraîner une surenchère dans l'étalage des complexités, abîmes et horreurs du dedans.

En ce qui concerne l'Histoire littéraire, pour Gusdorf, il y a quelques limites temporelles et spatiales pour définir l'autobiographie, comme point de départ: en ce qui concerne le temps, l'autobiographie est un phénomène relativement tardif dans la culture occidentale (1991: 9), car elle commence à se développer justement à l'époque où le christianisme se met à côté des traditions classiques anciennes; et en ce qui concerne l'espace, «il paraît que l'autobiographie ne s'ait jamais manifestée en dehors de notre atmosphère culturelle» (1991: 9) puisqu'elle met en évidence une préoccupation particulière de l'homme occidental.

Comme la notion de littérature montre son insuffisance à l'égard d'une vision universelle, «étant donné le système d'enseignement français», Gusdorf critique les historiens de la littérature et il croit que «l'autobiographie est de l'ordre de l'écriture» (1975: 963): un texte écrit, parfois publié et qui peut trouver des lecteurs, «mais rien ne prouve que l'historien de la littérature soit le spécialiste le plus compétent pour ressaisir dans sa totalité le phénomène humain de l'autobiographie» (1975: 963).

À l'époque renaissante, l'humanisme introduit un style neuf de la vie spirituelle, donne la priorité à la forme humaine –c'est-à-dire le rapport que l'homme entretient avec lui-même–, et l'autobiographie reflète cette situation (1975: 970). Les *Essais* de Montaigne «proposeront l'examen de conscience d'un esprit qui se replie sur lui-même, pour se ressaisir; [...] une tentative pour dessiner les lignes d'une vie dans la confusion des événements et des circonstances» (1975: 970, voici encore une fois les *lignes de vie* de Gusdorf). Au XVII^e siècle, Pascal dénoncera par contre le prototype de la littérature du moi dans les *Essais*: il y voit «la plus coupable complaisance à soi-même». Avant les *Confessions* de Rousseau, il y a avait un bon nombre d'autobiographies publiées en Europe, mais la plupart –d'après Gusdorf– n'étaient pas des œuvres littéraires, car c'étaient des documents peu élaborés au niveau du style, leur rédacteur n'était pas un écrivain et les motivations artistiques en étaient absentes. L'œuvre de Rousseau, à cet égard, devient décisive pour l'avenir. Mais, pour Gusdorf,

cette importance de Rousseau «laisse entière la question des origines humaines et de la signification de l'autobiographie» (1975: 967), la littérature n'est pas la même chose que l'autobiographie. D'après Gusdorf, l'Histoire des écritures du moi, en France, n'est pas encore faite (1990a: 61): l'essai de Lejeune *L'autobiographie en France*, avec son répertoire (contenant 103 noms, dont Rousseau occupe le poste n° 23), démontre une absence de titres considérable (étant donné sa définition restrictive de l'autobiographie).

2. Approche psychologique

Du point de vue psychologique, pour que l'autobiographie soit possible, il faut un milieu culturel où l'homme puisse développer une conscience de soi. De ce point de vue, tout le long des civilisations, beaucoup de systèmes de croyances ont bien empêché l'homme d'avoir une conscience de soi: l'éternel retour des cultures anciennes, l'éternité absolue prônée dans *l'Ecclésiaste*, la transmigration des âmes, la dépersonnalisation dans la civilisation de l'Inde... La parution de l'autobiographie sera donc tardive et elle se produira (1991: 11) lorsqu'il y aura –d'après Gusdorf– une *involution de la conscience*, parce que le sujet qui se prend lui-même comme objet fait à l'envers du mouvement naturel de l'attention, il construit une image qui est *un autre moi-même*, il construit un double de son être, mais plus fragile et vulnérable. L'intention principale –psychologique et épistémologique– de l'autobiographie, c'est son *privilège anthropologique*: un moyen de connaissance de soi grâce à la reconstitution et au déchiffrement d'une vie dans son ensemble (1991: 13).

La voie de l'autobiographie s'ouvrira d'autant plus et d'autant mieux que le rapport entretenu par l'homme avec lui-même aura la priorité sur le rapport à Dieu et au monde; chaque individu doit s'établir dans un univers qui définit sa ligne d'horizon (1975: 969, voici les *lignes de vie* de Gusdorf); le Moi ne saurait trouver en lui-même son commencement et sa fin, il se cherche et se module selon les perspectives d'accomplissement qui sous-tendent son être au monde. Pour Gusdorf, l'écriture du moi est une *remémoration* ou une *commémoration* de l'être individuel, ce qui explicite quand même une réflexion sur le temps et la mémoire: «la présence de soi à soi se réalise mieux dans la rétrospection, selon le mode de l'irréel du passé, que dans l'actualité du présent» (1990a: 11), «l'historialisation de la conscience de soi dans le souvenir permet à l'individu de se découvrir tel qu'il fut, tel qu'il est, tel qu'il doit être selon sa propre vraisemblance» (1990a: 11). Toute une théorie de la communication intime et interpersonnelle a été fixée par Gusdorf (1990a: 104-105): c'est sans doute le cadre nécessaire de l'action métaphysique provoquée par le discours autobiographique au niveau psychosociologique:

La parole proférée expose l'intimité humaine à l'inspection et au jugement d'autrui; effusion de la pensée, le langage est la forme ex-

tériorisée de la pensée, qui, une fois émise, peut faire retour à son point de départ, devenant ainsi la conscience, parole intérieure, discours de l'homme à lui-même, débat de soi à soi, à la faveur duquel se noue le destin de l'individu. [...] L'écriture propose une seconde incarnation du souffle. [...] Empreinte de la parole dans l'espace du dehors, l'écriture n'est pas un simple vêtement du discours. Elle prend au piège la parole et lui confère un mode différent d'existence.

3. Approche phénoménologique

Du point de vue phénoménologique, pour Gusdorf, «le lieu propre des écritures du moi n'est pas [seulement] l'ontologie, la recherche de l'être sans restriction, [...] mais la phénoménologie, c'est-à-dire l'exploration des dimensions de l'existence personnelle révélée à elle-même dans l'expérience vécue» (1990b: 225). Cela n'empêche pas bien sûr l'importance des domaines ontologique et existentialiste, liés d'une manière intime et implicite au domaine phénoménologique. Il paraît donc que l'homme occidental serait préoccupé par le retour au passé, mais seulement après pas mal de siècles⁷ et dans une petite partie de la planète⁸: alors cet homme construit une image de soi parce qu'il croit être digne d'un intérêt privilégié, au-delà même de la mort, et s'adresse aux autres pour leur transmettre sa personnalité unique, irremplaçable (1991: 10).

Le problème phénoménologique de l'autobiographie, d'après Gusdorf, c'est que l'expérience est la matière première de la création. L'homme devient un observateur de son espèce; grâce à la capacité d'auto-analyse et d'introspection, l'homme devient sujet de l'observation et, en même temps, objet observé et analysé: c'est l'aventure merveilleuse du territoire du moi et ses écritures. L'autobiographie essaie de reconstruire cette expérience d'une façon impeccable, mais pour la raconter l'homme ajoute toujours quelque chose. Voici donc la porte ouverte pour l'interprétation esthétique et la valeur artistique, fondamentale, de l'autobiographie.

4. Approche ontologique

Du point de vue ontologique, la définition historique proposait un parcours initiatique de la personnalité individuelle qui a aussi une portée au niveau ontologique, car naturellement «l'interrogation d'identité contribue à la constitution de l'identité, grâce à la recherche et reprise, en appel, des expériences de vie» (1990a: 11). Comme le disait Martin Heidegger, «une question devient métaphysique à partir

⁷ Si l'on considère le premier texte autobiographique de notre civilisation occidentale, celui de Flavius Josephus (93), écrit justement au début de notre ère.

⁸ Ce qui n'est pas une exigence universelle d'après Gusdorf (voir la section sur la notion de l'Histoire littéraire et, concrètement, sur le problème de l'espace).

du moment où elle met en question celui qui se pose la question» (1929: 14). Au-delà des domaines psychologique et éthique, la connaissance de soi implique aussi une «quête de l'être dont l'intention est d'établir l'identité ontologique de l'intéressé, en vertu d'une inquiétude proprement métaphysique, [...] le commencement des écritures du moi correspond toujours à une crise de la personnalité» (1990a: 23): *qui je suis... je ne suis pas ce que j'ai l'air d'être... j'ai vécu jusqu'ici... j'ai un secret... je suis seul...* Dans cette quête l'être et l'existence vont ensemble; comme le dit Goethe: «quelle que soit la vie qu'on mène, l'essentiel est de préserver l'originalité de son être».

Dans ce chapitre de la définition ontologique de l'autobiographie nous trouvons une théorie très intéressante de Gusdorf. C'est que l'autobiographie n'est pas possible sans certaines *présuppositions métaphysiques* (une théorie critiquée par Philippe Lejeune⁹): 1) il faut que l'homme sorte d'abord du contexte mythique des savoirs traditionnels et qu'il entre après dans le domaine de l'histoire; 2) il faut qu'en racontant sa vie l'homme sache que le présent est différent du passé et du futur; 3) il faut que l'homme devienne sensible aussi en ce qui concerne les différences: les changements du monde, les incertitudes de la vie; et 4) il faut de la curiosité de la personne pour elle-même. C'est ainsi que l'homme sera le maître d'une aventure indépendante (1991: 10) et qu'il deviendra responsable, qu'il sera conscient d'ajouter quelque chose à la nature; alors le personnage historique apparaît. Si, du point de vue psychologique, le chemin autobiographique conduit l'homme vers lui-même d'après une perspective d'ensemble (la mémoire) du passé et du présent, l'être, *l'unité personnelle*, c'est la loi de fusion et de compréhension de toutes les conduites passées, de toutes les personnes et les lieux qui ont fait le destin d'un homme. L'autobiographie est donc *une seconde lecture de l'expérience, et plus véritable que la première, puisqu'elle en est une prise de conscience* (1991: 13).

L'autobiographie n'est pas une simple récupération du passé (chose impossible), mais une récapitulation du vécu qui voudrait être autant que le vécu, c'est-à-dire que le fait de récapituler l'expérience pourrait modifier la signification de cette expérience. L'homme qui raconte sa vie se cherche lui-même dans son histoire, il cherche une certaine vérité qui le concerne (1991: 14). L'autobiographie devient donc ainsi un travail de *salut éternel*, mais aussi une recherche du trésor caché d'un destin. Si, à la rigueur, la fonction artistique (définition esthétique) est plus importante que la fonction objective *a priori* (définition historique), pour Gusdorf (1991: 16) la signification anthropologique est plus importante que la fonction littéraire (un point de vue tout à fait opposé à celui de Lejeune).

⁹ Lejeune y ajoute: «Ces présuppositions métaphysiques elles-mêmes ne deviennent possibles que sous certaines conditions économiques et sociales. Une nouvelle conception de la personne se trouve apparaître en même temps que le début de la civilisation industrielle moderne et que l'arrivée au pouvoir de la bourgeoisie» (Lejeune, 1998: 44).

L'œuvre d'art est une projection du domaine intérieur sur l'espace extérieur, où l'être obtient sa conscience de soi: il faut donc en trier la signification intime et personnelle d'une conscience à la recherche de sa propre vérité. C'est une *autocréation*: sous prétexte de raconter une vie, l'homme voudrait répéter son existence. Pour Gusdorf, «toute autobiographie digne de ce nom présente ce caractère d'une expérience initiatique, d'une recherche du centre» (1975: 971), comme par exemple les récits des mythes racontés et analysés par Joseph Campbell (1949). C'est pour cela que Gusdorf parle d'une certaine *méta-histoire* de l'autobiographie guidée par «l'ordre d'une ontologie de la vie personnelle» (1975: 971), ce qui donne bien l'idée d'une ontologie associée à l'écriture (l'argument est primordial dans la théorie de Gusdorf):

La décision autobiographique atteste une nouvelle manière d'être un homme parmi les hommes, dans le monde et devant Dieu. Il ne s'agit pas seulement de se raconter selon le style de la chronique, mais de se ressaisir, et même de se constituer. La découverte d'un nouveau continent intérieur, le moi et ses diverses provinces, ne manifeste pas seulement une réalité latente, qui se trouvait déjà là, en attente, [...]. La nouvelle voie d'approche institue un objet nouveau; elle apparaît comme une entreprise d'édification. Telle, déjà, la confession, acte sacramentel, qui n'est pas un *dire* seulement, mais un *être* et un *faire*, une transfiguration de l'existence dans la paix retrouvée de soi à soi et avec Dieu (1975: 972).

C'est comme l'écriture de Michel de Montaigne, réfugié dans sa tour-bibliothèque, séparé des incertitudes de son époque¹⁰ «de confusion intellectuelle, spirituelle, religieuse et politique» (1975: 972). Gusdorf cite de même Friedrich Schlegel, qui parlait de la nécessité d'une recherche du centre «pour conjurer les menaces d'une dislocation de l'être personnel» (1975: 972), la détermination –d'après Gusdorf– du lieu propre à fonder l'équilibre d'un univers personnel. D'ailleurs, pour Gusdorf, dans cette époque déchristianisée, l'autobiographie permet à quiconque la pratique de s'élever à une dimension supérieure de l'existence:

L'intention autobiographique vise à constituer une eschatologie de la vie personnelle; la recherche du centre sera couronnée de succès si elle donne accès en ce foyer imaginaire où l'être humain atteint à la pleine réconciliation avec soi-même. Un tel accomplissement correspond à un exercice spirituel, impliquant une ascèse, dont tous les individus ne sont pas capables. [...] L'édification de soi

¹⁰ Montaigne était un grand lecteur de Sextus Empiricus (III^e siècle a. C.), auteur des *Hypotyposes pyrroniques*. Sextus appartenait à l'école des philosophes sceptiques pour qui la *escepsis* était la faculté d'opposer, d'une manière quelconque, des apparences et des jugements, par le moyen de l'équivalence des choses et des arguments opposés, pour obtenir d'abord la suspension du jugement et, après, l'imperturbabilité.

doit aller de pair avec l'ordonnement de l'univers; l'unité de sens n'est pas donnée, elle doit être conquise, au prix d'une lutte contre les évidences et les circonstances. [...] La conquête de soi permettra à celui qui se cherche de regagner sa vie perdue, non pas seulement aux yeux d'un public présent ou à venir, mais dans le moment même où l'écriture accomplit son œuvre d'élucidation (1975: 974-975).

Gusdorf cite aussi les écrivains romantiques, surtout Goethe, qui avait déclaré que l'ensemble de ses œuvres constituait une chronique de sa vie, la transmutation continue de ses expériences en substance littéraire, une certaine identité texte-personne.

5. Approche existentialiste

Du point de vue existentialiste, les *Confessions* de Saint Augustin montrent que chacun est responsable de son existence, que les intentions comptent autant que les actions (1991: 11): voici pourquoi les secrets de la vie personnelle deviennent intéressants. Gusdorf cite le poète anglais Coleridge, qui, en 1797, disait: «N'importe quelle vie, si insignifiante soit-elle, si elle est bien racontée, est digne d'intérêt». Mais il y ajoute:

Pourtant n'importe qui, n'importe quand, n'importe où, n'écrit pas une relation de sa vie. Pour en venir là, il faut qu'il ait une conscience suffisante de la singularité de son existence, ce qui suppose un certain degré d'individualisme; il faut aussi que cette singularité lui paraisse suffisamment exemplaire pour être susceptible d'intéresser autrui, après l'avoir intéressé lui-même (1975: 967).

Cette définition constitue une position centrale dans la conceptualisation existentialiste de l'autobiographie de Gusdorf, composée des éléments suivants: la singularité individuelle de la personne; la conscience de l'existence comme un tout; l'effet éthique du modèle; la conscience de l'avenir lié à autrui. Le récit d'une vie est une 'seconde lecture' des événements de l'existence (l'exemple de Montaigne en est paradigmatique):

L'autobiographie est une conquête, non pas simplement un inventaire des aspects divers d'une existence. [...] L'homme de l'autobiographie se découvre donné à lui-même comme un problème, dont lui seul peut trouver la solution. [...] L'activité de l'homme dans le monde n'entame pas une certaine réserve de la réalité personnelle, qui, ne parvenant pas à s'exprimer, manifeste par sa récurrence une insatisfaction profonde. Par-delà le sillage objectif du *curriculum vitae*, [...] un autre cheminement se poursuit, parallèle ou inverse, ou parfois jouant à cache-cache avec le premier. C'est

ce cheminement second –ou premier– que l'autobiographie cherche à rendre compte (1975: 971).

Pour Gusdorf, la connaissance de soi «met en jeu des options, un choix de soi par soi», puisque «être au monde, exister, c'est exister –moi, dans une continuité sans coupure» (1990a: 27), «l'homme est proposé ou imposé à lui-même comme une tâche, un domaine à explorer et à conquérir» (1990a: 29). Il va concrétiser cette idée après, tout en suivant la conceptualisation sartrienne (1946) de l'existence: «l'identité d'un homme n'est pas un être, mais un devoir-être, donné à l'individu en forme de tâche, comme si l'existence proposée à chacun lui était fournie à l'état brut, l'œuvre du vivant étant de faire de ce matériau un produit fini» (1990a: 295). Les figures de l'engagement et du choix apparaissent dans l'argument suivant de Gusdorf, lorsqu'il décrit un élément fondamental de l'autobiographie: «La fidélité à soi-même est un acte de foi. Elle est voulue, bien plutôt que donnée et reçue. L'homme n'est pas le dépositaire d'une fiche d'identité imposée à la naissance; il dépend de lui de se donner un projet d'être et de s'y tenir ou non» (1990b: 249).

6. Approche esthétique et linguistique

Du point de vue esthétique et linguistique, il faudrait analyser quelques idées rapportées de l'art de l'autobiographie et du lien entre le langage et l'écriture. En général, l'écrivain parle aussi de lui-même quand il parle d'autre chose¹¹: «la littérature du moi se distingue de tout autre usage du langage humain parce qu'elle fait œuvre à partir de la propre substance du scripteur» (1990a: 127); disons que l'auteur d'une autobiographie s'implique *doublement* dans l'écriture du moi: «il est lui-même la mesure et le critère de ce qu'il écrit, [...] arbitre du jeu et enjeu du jeu» (1990a: 127). Et, en tout cas, «l'écriture du moi est une fonction vitale» (1990a: 157), une dimension de l'existence, mais dotée d'un appareil formel et esthétique, l'écriture: «j'écris, donc je suis; si je prends la parole, si je prends la plume, c'est que j'existe à part moi et que ma vie doit avoir un sens» (1990a: 250).

En ce qui concerne la dimension esthétique, la narration autobiographique est conscience, cette conscience dirige la narration, et l'autobiographe a l'impression que cette conscience a dirigé aussi sa vie: comme il croit qu'il dit la vérité, il croit aussi que les événements racontés sont véritables (1991: 15). Mais l'autobiographie a toujours le problème de la cohérence logique et de la rationalisation, puisque la vie et sa

¹¹ Pour Michel Butor le problème se pose d'une façon différente, mais seulement dans la forme: «je parle de moi dans la mesure où cela me permet de parler d'autre chose» (Butor, 1991: 28).

biographie sont bien sûr différentes¹² et que l'autobiographie substitue ce qu'elle est en train de faire à ce qui était déjà fait.

C'est ainsi que la narration (le texte) donne *une* signification à l'événement (l'histoire, la vie). L'objectivité est impossible: une autobiographie ne saurait jamais être un procès-verbal de l'existence, la vérité de l'homme s'impose à la vérité des événements car le problème est l'homme. La signification de l'autobiographie va au-delà de la vérité et de la fausseté, elle raconte une vie, mais elle est aussi une œuvre d'art (1991: 16). Ce qui est réel, c'est sa valeur artistique. Et la fonction artistique est plus importante, ici, que la fonction historique ou objective¹³. Gusdorf fixe donc la prise de conscience au moment «où le sujet prend la parole» (1990a: 41). À partir de là commence la transformation de l'être, car «dire sa vie, c'est changer sa vie» (1990a: 43), le niveau esthétique comporte à nouveau une dimension ontologique, bien que le moi écrit ne soit jamais substituable au moi réel (1990a: 48).

En ce qui concerne le lien entre le langage et l'écriture, la réflexion de Gusdorf sur le langage et son rapport à l'autobiographie constitue un chapitre fondamental dans sa théorie, car il croit que «la création du langage précède celle de l'homme [...] puis intervient une parole seconde qui dénomme les êtres une fois créés» (1990a: 103), c'est bien sûr le Génésis et la création du monde, mais aussi la création littéraire d'une personnalité. Il y a aussi le problème de la communication, parce que cette communication implique une certaine solidarité: «parler à eux, c'est parler pour eux» (1990a: 132). Il est aussi très important de souligner la fonction que Gusdorf assigne au langage, en tant que moyen de transmission de l'histoire: «toute écriture du moi [...] est une œuvre du moi [...], le langage est un fixateur, il consacre l'incarnation sociale du vécu» (1990a: 31). C'est une fonction ontologique ou métaphysique de l'écriture, donc «écrire le moi, c'est affirmer son existence» (1990a: 36), puisque l'acte de la parole est une action de l'être à dimension herméneutique:

À proprement parler, le langage ne crée pas le monde; objectivement le monde est déjà là. La vertu du langage est pourtant de constituer à partir de sensations incohérentes un univers à la mesure de l'humanité. Et cette œuvre de l'espèce humaine depuis les origines, chaque individu qui vient au monde la reprend pour son compte. Venir au monde, c'est *prendre la parole*, transfigurer l'expérience en un univers du discours (1952: 12).

¹² Voir les deux types d'intention de l'autobiographie, surtout la portée conceptuelle du deuxième type concernant le désir de l'autobiographe de transmettre un modèle créé à partir d'une perception (le présent) de sa vie (le passé).

¹³ Cette fonction est encore moins importante que la signification anthropologique (voir le chapitre sur la définition ontologique de l'autobiographie), c'est le point de vue de Gusdorf.

Le langage, c'est l'être de l'homme porté à la conscience de soi, l'ouverture à la transcendance (1952: 13). D'ailleurs, dans l'autobiographie, «l'auteur du livre est le sujet du livre» (1990a: 37); disons alors que la définition esthétique comporte intrinsèquement une définition ontologique ou métaphysique: «le texte a la procuration de la vie, le discours de la vie vaut pour la vie elle-même» (1990a: 38), le figuratif devance ici le réel. Gusdorf l'explique ainsi:

Le transfert du vécu à l'écrit n'est pas le simple décalque d'une donnée immédiate de la conscience, perçue en transparence, dans l'innocente nudité de son être, un redoublement où le sens premier demeurerait intact. Sortie de sa réserve, ordonnée en forme de discours, l'intimité passe d'un mode d'être à un autre; la publicité rompt le silence, elle met dans le domaine public ce qui n'appartenait qu'à un seul (1990a: 41).

L'écriture obtient dans l'autobiographie un rôle herméneutique en tant que fonction de représentation et communication dont l'objet est la personne humaine elle-même: «au moment où l'homme acquiert la faculté d'écrire sa vie, il accède à une dimension neuve de l'existence» (1990b: 12). C'est-à-dire qu'il y a une fonction transformationnelle de l'écriture par rapport au moi individuel à partir du moment précis où l'*homo loquens* devient l'*homo scriptor*: «L'écriture énonce un aspect du phénomène humain total. Elle expose la venue au monde, l'engagement au monde et à soi-même d'un être humain dans sa singularité irréductible» (1990b: 36), «Une ligne est franchise, un seuil en deçà duquel il n'est pas aisé de revenir; l'écriture au sein d'une conscience irrésolue, établit une résolution. Elle est un mode privilégié de la conscience de soi» (1990b: 42). Il est donc très important de fixer la portée ontologique de l'écriture par rapport à la langue et à l'individu:

C'est à partir de l'avènement de la parole et par son ministère que l'homme a d'abord accédé à la vérité. Mais l'univers de la parole est flou, évanescent, sujet à l'usure et à la corrosion de l'oubli. L'écriture, technique de fixation du langage, retient au passage la pensée; elle affirme l'identité de l'homme et la constitution du monde, dont elle autorise la manipulation abstraite par le moyen du discours de la raison et de la science (1990b: 86).

Pour Gusdorf, l'écriture n'est pas simplement le passage de la pensée à la langue et au texte, mais une véritable *nativité de la pensée*, *l'invention d'une parole, créatrice d'un sens, nouvelle origine, une embryologie* et, en plus, elle «assure la communication entre l'espace du dedans et l'espace du dehors» (1990b: 101) pour le sujet-objet autobiographe: «sans l'écriture, l'être que je suis se réduit à une intuition instantanée, variable d'un moment à l'autre, évanouissante, contradictoire» (1990b: 123).

7. Approche éthique

Du point de vue éthique, comme l'identité d'un homme «n'est pas un être, mais un devoir être» (1990a: 295), c'est-à-dire une tâche pour l'existence et dans l'existence, alors ce devoir comporte un défi éthique, une dimension morale de l'action existentielle:

L'entreprise autobiographique expose une œuvre de remémoration, non pas seulement remémoration du passé vécu, ni encore celle du présent en cours, au jour la journée, mais plus profondément, remémoration existentielle de l'être profond de chacun, au sens d'un vœu qui engage à travers les temps le devenir de l'existence (1990a: 300).

Le niveau moral est une trace qui parcourt toute la pensée de Gusdorf, étant donné aussi sa foi protestante, profondément chrétienne. Il faut signaler que l'autobiographie permet à son auteur de faire à fond son examen de conscience¹⁴. Après toutes les définitions exposées ci-dessus et après avoir souligné l'importance de quelques domaines (ontologique, existentialiste, esthétique), Gusdorf insiste aussi sur le fait que l'autobiographie «expose la mise en œuvre d'une *axiologie*, une volonté de rectification» (1990a: 300) de la part de l'auteur qui écrit l'autobiographie.

D'une façon plus générale, «l'écriture du moi présuppose un essai de réhabilitation, l'effort pour combler le décalage entre une réalité médiocre et l'exigence d'une idéalité qui la convainc d'insuffisance» (1990a: 305). Comme l'homme autobiographe fait de sa vie une narration, il peut offrir le témoin de son existence –qui n'a pas été gratuite–. Et son message, c'est qu'il vaut la peine de vivre la vie. Le récit –littéraire– de cette vie contient donc l'exemple de sa personne, qui est en même temps le moyen de perfectionner son destin et celui des autres. Gusdorf cite à cet égard l'exemple de Montaigne, qui avait une grande préoccupation morale lorsqu'il écrivait les *Essais*: d'une certaine façon la moralité assurait la tranquillité du sujet stoïque.

8. Conclusions

Pour Gusdorf l'autobiographie suppose «une nouvelle révolution spirituelle: l'artiste et le modèle s'accordent parfaitement, l'historien se prend lui-même comme objet» (1991: 11). Le grand personnage apparaît, il y a un espace social nouveau, c'est l'ère de Montaigne et de Rousseau. L'intérêt s'est déplacé de l'histoire publique à l'histoire privée: à côté des grands hommes de l'histoire officielle il y aura donc les hommes obscurs qui habitent la vie spirituelle. Il y a deux types d'intention dans l'autobiographie, étant donné que la vie et sa biographie sont des choses différentes (1991: 14-15): 1) l'intention *avouée* ou superficielle: c'est re-tracer l'histoire d'une vie; l'homme autobiographe est un historien, il devra lutter contre les faiblesses de la

¹⁴ Le chapitre 12 de *Les écritures du moi. Lignes de vie 1* (1990a) s'intitule «Authenticité».

mémoire et contre les tentations du mensonge (comme le fait Rousseau dans ses *Confessions*); 2) l'intention *profonde*: c'est une apologétique ou théodicée de l'être personnel; l'homme prône l'unité et l'identité de l'être, un modèle de vie, mais, comme la relation entre le passé et le présent est très complexe, l'être n'est pas enfin authentique, car le passé *se fait* toujours sans la présence du sujet (qui habite toujours le présent).

Pour Gusdorf, l'étude des *écritures du moi*¹⁵ «doit embrasser sans discrimination tous les textes où le sujet écrivant se prend lui-même pour objet» (1990a: 123). Comme le dit Henri Bénac, sous l'article de l'*autobiographie* «sont regroupés tous les types d'œuvres dans lesquelles un auteur parle de lui-même et de sa vie, quelle que soit la forme que prend cette autobiographie» (1988: 35). Donc que pour commencer c'est un usage privé de l'écriture, réservé à la consommation personnelle ou destiné à autrui:

Toute écriture est écriture d'un moi. Mais le plus souvent ce moi qui fait œuvre d'écriture parle d'autre chose; la littérature du moi commence avec l'usage privé et réfléchi d'une écriture qui, au lieu de s'accrocher à n'importe quoi, [...] s'enracine dans la présence de soi à soi qu'elle s'efforce de rendre intelligible à elle-même (1990a: 124).

Georges Gusdorf a été le premier, en France, à élaborer une théorie de l'autobiographie, avec deux axes principaux: la conscience de soi et la connaissance de soi, qui montrent déjà son point de vue philosophique, anthropologique et épistémologique. Ce point de vue se concrétise dans le riche éventail de définitions proposées de 1948 à 1990. Mais il y a un problème fondamental pour les études sur l'autobiographie en France, d'après Gusdorf. Si dans les domaines anglo-saxon et germanique on a déjà publié des collections et des encyclopédies sur l'autobiographie de chaque pays ou culture, par contre, pour Gusdorf, l'Histoire Littéraire de l'Autobiographie Française n'est pas encore faite malheureusement.

Pour ce qui est du concept, on pourrait synthétiser la définition suivante de l'autobiographie. Pour Gusdorf, le destin de l'homme est de construire toujours une nouvelle existence et, donc, une nouvelle histoire. L'autobiographie, c'est la *révolution spirituelle* de l'écrivain devenu sujet et objet de l'écriture, et pour ce faire, il y a les trois dimensions de l'*autos*, le *bios* et le *graphein*, c'est-à-dire l'identité réflexive qui se construit à partir de l'histoire de l'existence et par le moyen de l'écriture. En tant qu'écriture, l'autobiographie donne une solidité métaphysique et morale à l'existence,

¹⁵ Dans son livre peut-être le plus important, *Le pacte autobiographique* (1975), Philippe Lejeune avait déjà employé l'expression «l'écriture du moi». Gusdorf emploie cette expression elle-même et une autre, *les lignes de vie*, pour faire référence à l'autobiographie.

puisqu'il s'agit véritablement d'une opération de rectification par rapport aux événements de la vie passée à valeur morale fondamentale.

L'autobiographie, ou mieux encore, les écritures du moi sont déjà présentes bien avant les *Confessions* de Rousseau et elles sont associées à l'individualité, à la sincérité et au génie personnel. Pour Gusdorf il s'agit d'une véritable histoire de la connaissance de l'homme par lui-même. Et c'est grâce à l'*involution de la conscience*, permettant de construire un autre soi-même, que cela sera possible. Bien que les écritures du moi existent depuis le début de l'ère chrétienne, Gusdorf accepte que depuis 1782 l'autobiographie est devenue un genre littéraire doté d'une certaine autonomie et dont le succès –même aujourd'hui– est incontestable.

Pour Georges Gusdorf (1991: 16), l'autobiographie n'est pas une biographie objective, elle n'est pas un genre historique; l'autobiographie est une œuvre d'art et, en même temps, une œuvre de construction ontologique; elle nous présente le personnage dans son intimité, pas tel qu'il a été ou qu'il est mais tel qu'il croit et veut être ou avoir été. Le concept des 'présuppositions métaphysiques' veut dire qu'il y a quelques conditions historiques, existentielles et phénoménologiques de l'être humain qui font possible l'analyse introspective: dépassement de l'étape mythique, création de l'histoire, établissement des connaissances et recherche de l'intérieur.

Il y a deux types d'autobiographie: la confession et l'œuvre d'artiste (1991: 17). Il y a une correspondance entre la vie et l'œuvre, mais il ne s'agit pas d'une simple traduction. C'est vrai que l'on pourrait distinguer –directement– une espèce de vérité existentielle dans la création littéraire, puisque l'autobiographie est aussi une œuvre, un événement de la vie, et qu'elle modifie l'avenir. Le devoir-être, le travail d'exister constitue un apport existentialiste et éthique très important de la part de Gusdorf: il est parfaitement d'accord avec les courants de la pensée philosophique de son époque. Le style n'est pas seulement une règle de l'écriture mais *une ligne de vie* (les deux livres des années 90). L'autobiographie est une seconde lecture de l'expérience. La vérité de la vie n'est pas différente de la vérité de l'œuvre, puisque «le grand écrivain vit, d'une certaine façon, pour son autobiographie» (1991: 17). Le privilège de l'autobiographie n'est pas l'inventaire de l'historien, mais l'effort du créateur pour donner une signification à sa légende.

Dans tous ses livres et articles, Gusdorf a fait œuvre de comparatisme au niveau pratique, parce qu'il a étudié les autobiographies de toutes les époques (du début de l'ère chrétienne à nos jours) et de plusieurs pays de l'Europe occidentale (France, Espagne, Allemagne, Angleterre, Italie) et même des Etats-Unis. Gusdorf a eu une admiration absolue pour la recherche capitale de Georg Misch, *Geschichte der autobiographie*; dont il a construit l'émulation avec les 13 volumes de son étude *Les sciences humaines et la pensée occidentale* (rédigés pendant 22 ans, de 1966 à 1988). En reprenant les idées de Schlegel (et Goethe aussi) –«Nul ne sait qui il est s'il ne sait ce

que sont ses compagnons»– sur le problème de la compréhension du moi et du monde, Gusdorf expose une espèce de plaidoyer pour l'intertexte universel et le comparatisme planétaire (1990a: 70):

Tout homme qui prend la parole sur quelque sujet que ce soit se comporterait donc en répétiteur de l'opinion reçue; l'innovation apparente serait illusoire et les auteurs les plus originaux ne feraient en réalité que reprendre les stéréotypes en vigueur.

Pour Gusdorf, «le domaine de l'autobiographie ne se laisse pas cloisonner par nations» (1975: 962), puisque les modèles du genre –Saint Augustin, Rousseau, Goethe– et même d'autres livres précédents –par exemple celui d'Antoinette Bourignon (1683) ou celui de Mme de la Mothe Guyon (1720)– relèvent pour lui de la littérature universelle. Gusdorf cite Ernst Robert Curtius et son œuvre monumentale, *Littérature européenne et Moyen Age latin*, pour expliciter l'identité multiséculaire de la culture et de la littérature européennes, dont la littérature autobiographique serait une partie:

La littérature européenne a la même durée que la civilisation européenne, soit vingt-six siècles environ (d'Homère à Goethe). [...] Le découpage de la littérature en un certain nombre de philologies sans lien entre elles constitue à cet égard un obstacle quasi insurmontable (Curtius 1956: 13).

Pour Gusdorf «il ne peut y avoir dans le domaine européen qu'une compréhension solidaire de l'espace-temps» (1990a: 78). Ce qu'il démontre avec l'argument sur l'œuvre autobiographique de Rousseau qui, pour Gusdorf, reprend le titre de Saint Augustin –les *Confessions*– dans une tradition depuis le début de l'ère chrétienne. Dans le contexte, toujours, de la *querelle* avec Lejeune, Gusdorf affirme que, après 1782, Rousseau s'est trompé, parce que son entreprise a eu quantité d'imitateurs dans tout l'Occident européen. D'ailleurs, dans les *Ébauches des Confessions*, Rousseau reconnaît les figures précédentes de Montaigne et de Jérôme Cardan, malgré son idée de former «une entreprise qui n'eut jamais d'exemple», et il a eu un certain contact avec la tradition anglaise des écritures du moi (James Boswell par exemple) lors de son stage en Angleterre, chez David Hume en 1766-67, dont il avait bien profité pour travailler activement à la rédaction de ses *Confessions*.

Georges Gusdorf explique le succès actuel de l'autobiographie avec un paradoxe de la *postmodernité*. D'une part, on proclame la mort de l'homme et, par conséquent, de l'auteur en tant que tel; le concept d'homme, de personnalité et d'individu centré sur lui-même et responsable de ses faits et gestes n'est qu'un fantasme (1975: 957). Et d'autre part, à la même époque, beaucoup de professeurs et de critiques s'intéressent pour l'autobiographie, un genre littéraire qui met en honneur la notion d'individu et d'auteur, qui s'écrit à la première personne, où une personnalité raconte

son existence pour elle-même et pour les autres, et où l'objet en est l'auteur lui-même (1975: 958).

L'explication en serait que: il y a une attention malsaine au pourrissement de la personne humaine «selon le courant de la mode établie» [?]¹⁶; ou l'inverse: que les universitaires sont des *humanistes impénitents* et donc qu'il y aurait une réaction de défense –instinctive– qui essaie de rassembler des preuves de l'existence de l'homme, ou «pour apaiser les angoisses suscitées par une civilisation qui menace les uns et les autres de dépersonnalisation» (1975: 959). La *mort* de l'auteur –suggérée par Roland Barthes¹⁷ en 1968– «ne semble pas avoir découragé les rédacteurs d'autobiographie» d'après Gusdorf (1975: 959):

La plupart des écrivains s'y mettent, comme si c'était là un point de passage obligé de leur carrière. Et les livres, les plus anciens comme les plus récents, les classiques comme les modernes, rencontrent auprès du public un accueil assez satisfaisant pour assurer la pérennité de cette production. L'amateur d'autobiographie tente sans doute d'élargir et d'exalter le sentiment de sa propre existence; il existe en participation avec les héros, plus doués que lui, du récit autobiographique. Sa lecture lui permet de bénéficier d'un exotisme de la personnalité, par décentrement successifs et projection en autrui. Comme le critique spécialisé, il répond aux défis et démentis de la culture ambiante en rassemblant des monstrations et démonstrations de sa propre réalité.

C'est-à-dire que non seulement l'auteur n'est pas mort, mais que l'on fait aujourd'hui une certaine *apologétique* ou révélation de l'individu humain dont l'instrument serait bien sûr l'autobiographie. Pour Gusdorf, «le domaine de l'autobiographie apparaît comme un lieu privilégié pour la mise en horreur de l'individualité selon les nouvelles valeurs» (1975: 978-979).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BARTHES, Roland (1968): «La mort de l'auteur», in *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris, Seuil, 63-69.

BARTHES, Roland (1975): *Roland Barthes*. Paris, Seuil.

¹⁶ Voici l'épreuve de la critique radicale –et même caustique– de Gusdorf contre la post-modernité actuelle, qu'il condamne non seulement au niveau littéraire et philosophique, mais aussi au niveau moral, métaphysique, social, spirituel.

¹⁷ Barthes explicite cette idée de la *mort* de l'auteur en la rapportant du concept d'écriture (la non-voix, les signes abstraits et sans identité); il s'agit donc d'une mort symbolique de l'auteur qui est toujours *absent* de son œuvre après l'avoir écrite, pendant la lecture du lecteur, etc.

- BÉNAC, Henri (1988): *Guide des idées littéraires*. Paris, Hachette.
- BUTOR, Michel (1991): *Les métamorphoses Butor. Entretien avec Mireille Calle*. Grenoble, PUG.
- CAMPBELL, Joseph (1949): *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México, FCE.
- CURTIUS, Ernst Robert (1956): *La littérature européenne et le moyen âge latin*. Paris, PUF.
- FLAVIUS JOSEPHUS (93): *Autobiografía*. Madrid, Gredos.
- FOUCAULT, Michel (1966): *Les mots et les choses*. Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1983): «L'écriture de soi» in *Dits et écrits II*. Paris, Gallimard, 1234-1249.
- FOUCAULT, Michel (2001): *L'herméneutique du sujet*. Paris, Seuil/Gallimard.
- HEGEL, G.W.Friedrich (1939): *La Phénoménologie de l'esprit*. Paris, Aubier.
- HEIDEGGER, Martin (1929): *¿Qué es metafísica?* Madrid, Alianza.
- LEJEUNE, Philippe (1971): *L'autobiographie en France*. Paris, A. Colin.
- LEJEUNE, Philippe (1975): *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil (rééd. 1996).
- LEJEUNE, Philippe (2005): *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*. Paris, Seuil.
- MISCH, Georg (1949-69): *Geschichte der Autobiographie*. Frankfurt, Schulte & Bulmke.
- OLNEY, James (1972): *Metaphors of Self. The Meaning of Autobiography*. Princeton, UP.
- OLNEY, James (1980): *Autobiography. Essays theoretical and critical*. Princeton, UP.
- PORSET, Charles (2002): «Préface», in G. Gusdorf, *Le crépuscule des illusions. Mémoires intempéstifs*. Paris, La Table Ronde, 7-13.
- SARTRE, Jean-Paul (1946): *L'existentialisme est un humanisme*. Paris, Gallimard.

ANNEXE BIBLIOGRAPHIQUE: ŒUVRES DE GEORGES GUSDORF¹⁸

1. Sur la théorie de l'autobiographie

- GUSDORF, Georges (1948): *La découverte de soi*. Paris, PUF.
- GUSDORF, Georges (1956): «Conditions et limites de l'autobiographie», in G. Reichenkron, et E. Haase, (éds.), *Formen der Selbstdarstellung. Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits. Festgabe für Fritz Neubert [Formes de l'expression de soi. Mélanges pour une histoire de l'autoportrait littéraire. Hommage pour F.N.]*, Berlin, Dunker & Humblot, 105-123. Version espagnole: «Condiciones y límites de la autobiografía», in LOUREIRO, Ángel G., coord. (1991): *La autobiografía y sus problemas teóricos. Suplementos Anthropos*, nº 29, 9-18.
- GUSDORF, Georges (1975): «De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire». *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, nº LXXV/6, 957-994.

¹⁸ J'ai essayé de dresser ici une Bibliographie la plus complète possible de Georges Gusdorf, dont l'œuvre est désormais fermée. Le travail de documentation en a été élaboré avec la collaboration de Mme Edurne Garitano, que je remercie très vivement.

- GUSDORF, Georges (1988): «Toward conceptualizing diary», in J. Olney (éd.), *Studies in Autobiography*, s.p.
- GUSDORF, Georges (1990a): *Les écritures du moi. Lignes de vie 1*. Paris, O. Jacob.
- GUSDORF, Georges (1990b): *Auto-bio-graphie. Lignes de vie 2*. Paris, O. Jacob.
- GUSDORF, Georges (1990c): «L'autobiographie, échelle individuelle du temps». *Bulletin de Psychologie*, n° XLIII/397, 831-846.

2. Sur Philosophie, Anthropologie, Sciences humaines

- GUSDORF, Georges (1948): *L'expérience humaine du sacrifice*. Paris, PUF.
- GUSDORF, Georges (1949): *Traité de l'existence morale*. Paris, A. Colin.
- GUSDORF, Georges (1950a): *La mémoire et les valeurs personnelles*, Paris, s.é.
- GUSDORF, Georges (1950b): *La mémoire concrète. Mémoire et personne 1*. Paris, PUF.
- GUSDORF, Georges (1950c): *Dialectique de la mémoire. Mémoire et personne 2*. Paris, PUF.
- GUSDORF, Georges (1953a): *La parole*. Paris, PUF.
- GUSDORF, Georges (1953b): *Mythe et métaphysique. Introduction à la Philosophie*. Paris, Flammarion.
- GUSDORF, Georges (1954): *Vers une métaphysique [Les origines humaines de la métaphysique] [L'affirmation de la conscience métaphysique]*. Paris, CDU (2 fasc., in-4°, polytypé).
- GUSDORF, Georges (1956a): *Traité de métaphysique*. Paris, A. Colin.
- GUSDORF, Georges (1956b): «Science et foi: un débat de conscience de l'Occidental moderne». *Revue d'Évangélisation*, n° 65, 338-411.
- GUSDORF, Georges (1957a): *La vertu de force*. Paris, PUF.
- GUSDORF, Georges (1957b): «Pour une histoire de la science de l'homme». *Diogène*, n° 17, 27 pp.
- GUSDORF, Georges (1958a): «Préface», in F. Tinland (éd.), *L'homme sauvage: homo ferus et homo sylvestris: de l'animal et l'homme*. Paris, Payot.
- GUSDORF, Georges (1958b): *D'un nouvel obscurantisme*. Paris, 4 pp. (in-4°, polytypé).
- GUSDORF, Georges (1960): *Introduction aux sciences humaines. Essai critique sur leurs origines et leur développement*. Paris, Les Belles Lettres.
- GUSDORF, Georges (1961): *Science et foi: un débat de conscience de l'Occidental moderne*. Paris, Société Centrale d'Évangélisation.
- GUSDORF, Georges (1962a): *Signification humaine de la liberté*. Paris, Payot.
- GUSDORF, Georges (1962b): *Dialogue avec le médecin*. Genève, Labor et fides.
- GUSDORF, Georges, TISSEAU, P.-H. (1963): *Kierkegaard. Textes choisis*. Paris, Seghers.
- GUSDORF, Georges (1966): «The Absence of God in the World today». *Lutheran world*, n° 13/1, 16 pp.
- GUSDORF, Georges (1966-88): *Les sciences humaines et la pensée occidentale*. Paris, Payot: I. *De l'histoire des sciences à l'histoire de la pensée*, 1966; II. *Les origines des sciences humaines, Antiquité, Moyen Âge, Renaissance*, 1967; III. *La révolution galiléenne*, 2 vols., 1969; IV. *Les principes de la pensée au siècle des Lumières*, 1971; V. *Dieu, la nature*,

l'homme au siècle des Lumières, 1972; VI. *L'avènement des sciences humaines au Siècle des Lumières*, 1973; VII. *Naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières*, 1976; VIII. *La conscience révolutionnaire, les idéologues*, 1978; IX. *Fondements du savoir romantique*, 1982; X. *Du néant à Dieu dans le savoir romantique*, 1983; XI. *L'homme romantique*, 1984; XII. *Le savoir romantique de la nature*, 1985; XIII. *Les origines de l'herméneutique*, 1988.

GUSDORF, Georges (1967a): *Les sciences de l'homme sont des sciences humaines*. Strasbourg, Université.

GUSDORF, Georges (1967b): «From metaphysics to metahumanity». *Social Research*, nº XXXIV/1, 86-112.

GUSDORF, Georges (1968a). «Ethnologie et métaphysique», in *Ethnologie générale*. Paris, Gallimard (Encyclopédie de la Pléiade), 1771-1815.

GUSDORF, Georges (1968b): *Vocation actuelle de la Sociologie*. Paris, PUF.

GUSDORF, Georges (1974a): «Anthropology philosophical», in *Encyclopaedia Britannica*. Londres, 975-986.

GUSDORF, Georges (1974b): «History of Humanistic scholarship», in *Encyclopaedia Britannica*. Londres, 1169-1180.

GUSDORF, Georges (1977a): «Préface», in P. Hoffmann, *La femme dans la pensée des Lumières*. Paris, Ophrys.

GUSDORF, Georges (1977b): *La conciencia cristiana en el Siglo de las Luces*. Estella, Verbo Divino.

GUSDORF, Georges (1981): «L'homme des Lumières: rapport», in *Les Lumières en Hongrie, en Europe centrale et en Europe orientale. Actes du V Colloque de Matrafüred*. Budapest, Maison d'éditions de l'Académie des Sciences de l'Homme, 19-45.

GUSDORF, Georges (1985): «L'Europe protestante au Siècle des Lumières». *Dix-huitième siècle*, nº 17, 13-40.

GUSDORF, Georges (1987): « Le cri de Valmy ». *Communications*, nº 45, 117-146.

GUSDORF, Georges (1988): *Les Révolutions de France et de l'Amérique: la violence et la sagesse*. Paris, Perrin.

GUSDORF, Georges (1990): *Psychologie et épistémologie*. *Bulletin de Psychologie*, nº XLIII/397, 821-908: « Travaux du professeur G. Gusdorf », 821-822; «Georges Gusdorf. Autobiographie», 823-830; «Réflexions sur la civilisation de l'image», 847-857 [1960, *Recherches et débats du Centre Catholiques des Intellectuels français*, nº 33, 12-36]; «Les modèles épistémologiques dans les Sciences humaines», 858-868; «Réflexions sur l'interdisciplinarité», 869-885.

GUSDORF, Georges (1992): «Europäische Aufklärung (en), Einheit und nationale Vielfalt». Hamburg, F. Meiner Verl, 25-39.

GUSDORF, Georges (1993a): *Le Romantisme*. Paris, Payot.

GUSDORF, Georges (1993b): «Le sens de la création artistique». *Bulletin de Psychologie*, nº XLVI/410, 176-184.

- GUSDORF, Georges (1997): «Lettre de témoignage». *Bulletin de Psychologie*, L/430, 406.
- GUSDORF, Georges (2000): *Traité de Sociologie*. Paris, PUF.
- GUSDORF, Georges (s.d.): «Der moderne Mensch in der modernen Welt». *Demokratie und Mitbestimmung: Symposium Internationale*, 21-44.
- GUSDORF, Georges *et al.* (1995): *La déclaration de 1789*. Paris, PUF.

3. D'autres références

- GUSDORF, Georges (1950): «Introduction», in G. de Nerval, *Sylvie. Aurélia. Lettres à Aurélia*. Paris, Delmas.
- GUSDORF, Georges (1957): «Sur la parole du poète», *Courrier du Centre International d'Études poétiques*. Bruxelles, Schaerbeck, 22 pp.
- GUSDORF, Georges (1959): «Le peintre et le monde». *Revue de métaphysique et de morale*, nº 1, 28 pp.
- GUSDORF, Georges *et alii* (1960): *Civilisation de l'image. Recherches et débats du Centre Catholique des Intellectuels français*, nº 33. Paris, A. Fayard.
- GUSDORF, Georges (1963): *Pourquoi des professeurs? Pour une pédagogie de la pédagogie*. Paris, Payot.
- GUSDORF, Georges (1964): *L'université en question*. Paris, Payot.
- GUSDORF, Georges (1967a): «De l'explication». *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg*, nº 7, 532-555.
- GUSDORF, Georges (1967b): «L'esprit des jeux», in *Jeux et sports*. Paris, Gallimard (Encyclopédie de la Pléiade), 1158-1180.
- GUSDORF, Georges (1969): *La Pentecôte sans l'Esprit saint: Université 1968*. Paris, M.T. Génin.
- GUSDORF, Georges (1976): «Déclin de la providence?». *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, nº 151/155, 951-999.
- GUSDORF, Georges (1977a): «De l'expérimentation en pédagogie ou pitié pour les cobayes». *Vérité et vie aujourd'hui*, nº 15/16.
- GUSDORF, Georges (1977b): «L'explosion du sexe: préliminaires d'une éthique chrétienne». *Vérité et vie aujourd'hui*, nº 17, 19 pp.
- GUSDORF, Georges, SILVEIRA, H., (1978): *A agonia da nossa civilização*. Sao Paulo, Convivio.
- GUSDORF, Georges (1979): «Impasses et progressos da libertade». *Vérité et vie aujourd'hui*, nº 18/19, 128 pp.
- GUSDORF, Georges *et alii* (1983a): *Chevalerie spirituelle et conquête du monde*. Lisboa, Gabinete de estudos de Simbologia.
- GUSDORF, Georges (1983b): *Ciência e poder*. Sao Paulo, Convivio.
- GUSDORF, Georges (1984): «Introduction et commentaires», in Montesquieu, *Lettres persanes*. Paris, Livre de Poche.
- GUSDORF, Georges (1986): «O homem do iluminismo». *Convivium*, nº 2, 99-131.

GUSDORF, Georges (1987): «Savoir du roman et roman du savoir. Grandeur et décadence du Nouveau Roman», in H. Hillenaar, E. Van der Starre, *Le roman, le récit, le savoir*. Groningen, Institut des Langues Romanes, 1-16.

GUSDORF, Georges (1992): *Éducation nationale?* Paris, Institut Port Royal.

GUSDORF, Georges (2002): *Le crépuscule des illusions. Mémoires intempestifs*. Paris, La Table Ronde.

Pierre Reverdy et l'écriture du moi

Francisco Domínguez González

Universidad de Zaragoza

frandom@unizar.es

Resumen

Pierre Reverdy ha pasado a la historia literaria como el creador del «Cubismo literario», en gran parte debido a su estrecha amistad con el círculo de pintores del Bateau-Lavoir de Montmartre —especialmente con Juan Gris—, pero también por su novedosa técnica de escritura. Ahora bien, las primeras obras de Reverdy, creadas recién llegado a París desde su Narbona natal, son por completo ajenas a ese método. Sus *Poèmes en prose* y *La Lucarne ovale* son la plasmación de sus experiencias cotidianas, que también conocerían su proyección literaria en los escritos *L'Imperméable* y, sobre todo, *Le Voleur de Talan*. Practica en estas obras Reverdy una escritura del yo que la crítica ha pasado generalmente por alto —tal vez fagocitada por la importancia histórica del Reverdy «cubista»— que empezaría a manifestarse en *Les Ardoises du toit* de 1918. Es importante, pues, reivindicar el valor de esas obras con gran carga autobiográfica no solo desde un punto de vista

Abstract

Pierre Reverdy has entered the literary history as the creator of «Literary Cubism», not only due to his close friendship to the painters circle of Montmartre Bateau-Lavoir —especially Juan Gris—, but also because his innovating writing technique. Although, Reverdy's first works, composed when he just arrived to Paris, are not created following that method. His *Poèmes en prose* and *La Lucarne ovale* are a projection of his everyday experiences, as the others opuses *L'Imperméable* and, above all, *Le Voleur de Talan*. Reverdy practices an *écriture du moi* usually misconsidered by the critics —perhaps hidden behind the historical importance of the «cubist» Reverdy—, initially used in *Les Ardoises du toit*, work of 1918. It is important, so, to vindicate the value of these works not only from an aesthetic point of view, but also lyric: there took shelter the most sincere and sensitive Reverdy —the same who took shelter behind the cryptical landscape of cubist technique. This tents to realise a

* Artículo recibido el 20/07/2007, aceptado el 10/03/2008.

estético, sino también lírico: en ellas se refugió, si puede decirse así, el Reverdy más sentido y sincero –el mismo que se escondería detrás del crítico paisaje de la técnica cubista. Este estudio pretende, pues, realizar un análisis temático de la carga autobiográfica de esas obras.

Palabras clave: Reverdy; Cubismo; experiencias vitales; escritura del yo; defensa del lirismo autobiográfico.

thematic analysis of the autobiographical weight of the mentioned works.

Key words: Reverdy; Cubism; everyday experiences; écriture du moi; defence of autobiographical lyricism.

0. Pierre Reverdy et le «Cubisme littéraire»

Reverdy, dans la revue qu'il fonda en 1917, *Nord-Sud*, soutint la cause cubiste avec un bon entrain. Bien que plus littéraire qu'autre chose, cette revue consacra nombre de textes à analyser et à établir les fondements de ce nouvel art plastique. Il a toujours été tendancieux, pour qui écrit ce texte, de rapprocher les théories de Reverdy sur le Cubisme de ses techniques poétiques. D'où le terme de «Cubisme littéraire» trop souvent employé pour définir son œuvre et ses procédés artistiques.

Nous sommes à une époque de création artistique où l'on ne raconte pas ou moins agréablement mais où l'on crée des œuvres qui, en se détachant de la vie, y rentrent parce qu'elles ont une existence propre en dehors de l'évocation ou de la reproduction des choses de la vie. Par là, l'Art d'aujourd'hui est un art de grande réalité. Mais il faut entendre réalité artistique et non réalisme; c'est le genre qui nous est le plus opposé. (Reverdy, 1975: 20)

C'est le côté «présentatif» que Reverdy prône pour les arts plastiques dans cet extrait, d'après le classement établi par Etienne Souriau (Todorov, 1987: 79). D'après lui, héritier de la tradition littéraire et connaisseur profond du Symbolisme, c'est la littérature qui a ouvert le chemin pour que l'art, la peinture en l'occurrence, développe sa quête d'inconnu:

Ce sont les poètes qui ont créé d'abord un art non descriptif, ensuite les peintres en créèrent un non imitatif. Dégager, pour créer, les rapports que les choses ont entre elles, pour les rapprocher, a été de tout temps le propre de la poésie (Reverdy, 1975: 144)

Ou encore: «Les peintres furent les premiers à profiter de la voie issue par les poètes symbolistes: la création d'une émotion neuve et fortement poétique» (Reverdy,

1975: 41). Les points de contact entre poésie et peinture sont donc évidents, bien que la littérature ait toujours pris le dessus dans les nouvelles recherches artistiques. Or la poésie et la peinture ont des techniques bien différentes. Les peintres ont toujours tenté d'échapper aux deux dimensions, à l'issue des travaux de Cézanne; le volume, la troisième dimension, ils l'ont acquis en divisant le portrait en parcelles géométriques; la quatrième, le temps, ils s'en sont approprié en rendant le *portrait* atemporel sous un regard disloqué. Mais, «la poésie, art du temps, va essayer de s'annexer l'espace: les caractères spatial et simultané de la peinture. C'est là le véritable emprunt de la poésie à la peinture» (Bernard, 1959: 620). D'abord, les poètes vont essayer d'occuper l'espace de la page blanche, notamment dans le cas d'Apollinaire. Et, pour s'approprier la simultanéité, ils vont tenter de rendre en même temps de différentes «réalités poétiques» dans le texte. Ils vont faire de la contiguïté de discours en principe séparés un mode de travail: «le poète pense en pièces détachées, idées séparées, images formées par contiguïté; le prosateur s'exprime et développe une succession d'idées qui sont déjà en lui et qui restent logiquement liées. Il déroule. Le poète juxtapose» (Bernard, 1959: 622). Cette affirmation trouve vraiment son résultat dans l'œuvre poétique de Reverdy. L'œil se penche sur diverses «réalités» pour en faire un tout. Et tous les éléments de ce tout travaillent ensemble dans un but commun. Si cette discontinuité semble trop disparate, il est demandé au lecteur de faire un effort intellectuel afin de pouvoir saisir le mystère de cette association d'idées inouïe. «Le mystère qui se dégage d'une œuvre dont le lecteur est ému sans s'expliquer comment elle a été composée est la plus haute émotion qu'on ait jamais pu atteindre en art» (Reverdy, 1975: 60) –dit-il dans *Nord-Sud*. Ce mystère est créé donc par la juxtaposition d'idées en principe complètement différentes. C'est précisément cela que Breton et les surréalistes loueraient chez Reverdy: avoir fait un certain usage de l'imagination en anéantissant la notion même d'objet: la possibilité pour une chose d'être associée à n'importe quoi détruisant de toute évidence son identité. «On crée [...] une forte image, neuve pour l'esprit, en rapprochant sans comparaison deux réalités distantes dont l'esprit seul a saisi les rapports» (Reverdy, 1975: 75).

Or, il ne serait pas bon de se laisser emporter par les associations libres d'idées dont firent montre les surréalistes. C'est quelque chose dont Reverdy abomine, tout en essayant de dire qu'un coup de dés ne peut pas être capable de rendre une réalité poétique accessible au lecteur, destinataire, en principe, de tout acte de création. Comme il dit dans son «Essai d'esthétique littéraire»: «pour ne pas laisser le hasard (sous prétexte d'inspiration) disperser les qualités essentielles il est bon qu'un contrôle intervienne au moment où son intervention ne risque plus d'apporter à l'œuvre une détestable froideur» (Reverdy, 1975: 40). Quoiqu'il dise ailleurs: «le poète juxtapose et rive, dans les meilleurs cas, les différentes parties de l'œuvre dont le principal

mérite est de ne pas présenter de raison trop évidente d'être ainsi rapprochées» (Bernard, 1959: 641).

Produisant un texte qui obéit à une cohérence profonde, nullement intellectuelle, mais sensible, matérielle, nous pourrions dire presque plastique, Reverdy ne fait jamais rien pour nous séduire. Dispersion, discontinuité sont offertes au lecteur, libre en ce cas de percevoir subrepticement l'«harmonie interne» qui anime le poème. Max Jacob dirait, selon le propos recueilli par Lefèvre, que, «alors que toutes les proses en poème renoncent à être pour plaire, le poème en prose a renoncé à plaire, pour être» (Bernard, 1959: 622).

Reverdy essaye donc de s'annexer l'espace et de rendre simultanément plusieurs réalités différentes grâce à la technique géométrique du Cubisme. Et ce, à la manière de Juan Gris, ami intime du poète. Dans les tableaux du peintre, on peut très souvent voir un même personnage sous deux angles différents: de face et de profil, de biais. Le 'biais' n'est autre chose que la déformation figurative créée par l'imagination. Il faut noter l'importance structurale du procédé: le poème, fait à l'instar de cette technique, est écrit non pas linéairement, mais pour ainsi dire, «polyphoniquement» (Bernard, 1959: 642). Parfois, ce procédé se traduit dans le texte par la superposition typographique plus ou moins élaborée: soit en fragments séparés et collés ensemble (Reverdy, 1969: 65); soit par une disposition à l'exemple d'Apollinaire dans *Calligrammes* (Reverdy, 1980: 30); soit enfin par une écriture «en scie», déjà présente dans la plupart des poèmes de *La Lucarne ovale*.

D'autre part, l'acquisition d'une réalité nouvelle, en s'écartant complètement des procédés narratifs de la prose, Reverdy l'entreprendra par l'intermédiaire du rapprochement de «deux réalités éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte –plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique [...] l'image est une création pure de l'esprit» (Bernard, 1959: 643).

Récapitulons. Annexion de l'espace et simultanément, et éloignement des repères logiques dans la création de l'image. Les deux premières s'effectuent par le truchement du regard double, dispersé; l'appréhension de la réalité nouvelle s'opère grâce à ce «style de notations», si cher à Rimbaud: anti-oratoire, ennemi de la belle phrase, fuyant la digression narrative. Ce sont ces mots isolés les composants d'une réalité poétique nouvelle. Reverdy se sent un peu l'héritier de la technique polyphonique et éparse de Rimbaud: «Rimbaud a créé et pressenti un métier nouveau, une structure linéaire neuve qu'il n'a pas poussée plus loin que l'œuvre inachevée que tout le monde connaît» (Reverdy, 1975: 34). En effet, on trouvera des ressemblances plus ou moins profondes avec certains passages des *Illuminations* dans toute la production poétique reverdyenne. L'indéfinition souvent très marquée de ses personnages, de ses paysages, de ses analyses, renvoie à un traitement archétypal des réalités poétiques par

lui exprimées. Le narrateur s'efface très volontiers afin de rechercher des sensations nouvelles qu'anéantirait une présence trop évidente du maître de cérémonies. *J'ai horreur de parler de moi*, dira-t-il quelque part. Car, comme signale Jean-Luc Steinmetz,

La parole de Reverdy se couvre de pudeur, de réserve. Elle n'est pas morale. Ou seulement cette morale qui refuse le plus souvent à afficher *l'histoire du moi* (c'est nous qui soulignons). Reverdy s'emploie à se rendre impersonnel. Il accède à une troisième personne d'une étrange souveraineté. Il dira le moins possible «mes yeux se ferment», mais préférera «Les yeux se ferment» («Une éclaircie», dans *Les Ardoises du toit*) (Leclerc, 1990: 69).

Et cette citation nous est très utile pour illustrer la grande tentative de Reverdy: s'effacer en tant que narrateur, pour qu'il puisse ne plus subir les coups de la réalité. À ce propos, commente Robert Kenny: «pour en finir avec ce rôle de victime, il faut que le narrateur masque ou dissimule son moi imparfait, en opérant une transformation ridicule» (Leclerc, 1990: 193). Mary-Anne Caws, de son côté, ajoute: «the narrator is framed out of whatever inside he is seeking, is relegated continually to the exterior edge of things» (Caws, 1979, 190). Reverdy fuit cet affichage de l'histoire du moi parce qu'il se sent trop exposé en tant qu'homme, moins sûrement présent en tant que poète. Nous dirions plutôt que ce n'est pas le moi qui s'efface complètement au profit de l'exercice consistant à rendre une réalité autre que la sienne propre. C'est le protagoniste, c'est le personnage qui change: ce n'est plus le jeune poète arrivant à Montmartre qui subit les dérisions des artistes du Bateau-Lavoir, lui, Reverdy. S'il disparaît c'est pour que son moi poétique ne soit plus en proie à cette lutte contre le réel; c'est parce que le poète, lui, «prétend le réduire (le réel) absolument et il ne peut, bien entendu, le faire que sur un autre plan et à l'aide des mots. Sur le plan où la chose cède le pas au mot» (Picon, 1960: 299). Kenny ajoute que le narrateur ne parvient à disparaître absolument, qu'il reste et ne trouve pas de solution satisfaisante lorsque le poème se clôt. C'est plutôt Reverdy en tant que personnage de son génie poétique qui est aboli. Le narrateur devient lui-même «son critique, constitué qu'il est par l'accumulation d'émotions hautement chargées» (Leclerc, 1990: 193).

Or, est-il possible de rendre toute cette discontinuité poétique, tout cet assemblage de réalités éparses et disparates en prose? Le poème en prose reverdyen ne poussera pas trop loin cette tentative polyphonique ou contrapuntique des tableaux d'un Picasso ou d'un Gris. «La prose, de par son développement continu, son discours lié n'offrirait, en apparence, que peu de prise à cette élaboration *cubiste*» dit Bachat (Leclerc, 1990: 32). Pour que la nouvelle entreprise d'effacement du moi s'opère, Reverdy devra avoir recours au vers, plus apte au travail présentatif que

recherchait le poète. Les *Poèmes en prose* datent de 1915, alors que le gros du travail reverdyen plus attribuable à une technique *cubiste* commence à être mené à bout à partir des *Ardoises du toit*, recueil de 1918 et complètement composé en vers soit disposés «en scie» ou en vers libre. Nous sommes d'accord avec Todorov en ce qu'une critique «évhémériste» (Todorov, 1987: 139) ne peut être rigoureuse car rapprocher les événements vécus par un artiste de sa production ne fait que dénaturer l'analyse du fait littéraire¹.

Néanmoins, observons de plus près les dates des écrits que nous avons utilisés pour illustrer les fondements théoriques et esthétiques de Reverdy: 1) *Nord-Sud*: 1917-1918; 2) article sur «Le Cubisme, poésie plastique» dans *L'Art*, février 1919; *Le Gant de crin*: 1927; *Le livre de mon bord*: notes 1930-1936 (publié en 1948).

Ne raconte-t-il pas à Pierre-Albert Birot:

Je crois les *Ardoises* plus dégagées de ma personne, plus conformes à mon esthétique de réalité poétique [...], moins intimes, dans le sens où vous semblez l'entendre [...] cette œuvre, quoi qu'il paraisse, sera plus grande que la *Lucarne* qui s'alourdissait encore et n'était qu'une étape ... J'ai horreur de parler de moi².

De quoi «s'alourdissait encore» *La Lucarne ovale* par rapport à son «esthétique de réalité poétique»? Nous croyons pouvoir le dire: de la mise sur scène de trop d'événements d'ordre personnel, de trop de données renvoyant à la vie réelle du poète, de la personnalité de l'homme qui était Pierre Reverdy. «Il ne s'agit plus [...] d'émouvoir par l'exposition plus ou moins pathétique d'un fait divers»³. Sans doute Reverdy pensait-il que ses *Poèmes en prose* et *La Lucarne ovale* renvoyaient encore trop à ses expériences montmartroises. Il avait certainement trop parlé dans ces deux ouvrages de ses obsessions comme personne, de ses peurs et de ses angoisses d'enfant hantées par le regard critique des autres et de lui-même. Il était donc grand temps, comme nous avons essayé de le montrer tout au long des pages précédentes, d'en finir avec ces représentations plus ou moins éparses de la «monotonie de l'ego», comme signale Gaëtan Picon (1960: 260), et de se consacrer enfin à son projet de réalité poétique. Nous sommes d'accord avec Suzanne Bernard quand elle dit que les poèmes en vers ont trait au chant de la nature, tandis que les poèmes en prose semblent tenir plus aux mystères de l'homme: la réalité humaine et non pas poétique (Bernard, 1959: 655).

¹ Reverdy dira lui-même: «nous ne devons pas confondre la personnalité sentimentale d'un artiste et celle qui se dégage des moyens personnels acquis et employés. La première participe de la vie de l'artiste et est étrangère à l'art –la seconde se confond avec l'art même –elle en est le principal facteur». Reverdy, sur l'émotion, «Nord-Sud» no. 8, octobre 1918 (Reverdy, 1975: 60).

² Entretien avec Pierre Albert-Birot, cité par Kenny (Leclerc, 1990: 189).

³ Dans *Gant de crin*, cité par Kenny (Leclerc, 1990: 190).

En effet, les *Poèmes en prose* (1915) et *La Lucarne ovale* (1916) ne font pas encore partie du projet esthétique dont Reverdy parle tant. D'autant plus que ces deux recueils de poèmes peuvent très facilement être mis en rapport avec deux ouvrages que le poète voulut rapprocher de la fonction narrative: *Le Voleur de Talan* (roman poétique, 1917) et le conte *L'Imperméable* (publié en 1926). Du premier, Reverdy dirait dans une lettre à la librairie Adrienne Monnier:

[...] ce pauvre paria (le Voleur de Talan) qui n'a jamais été admis par personne, même ceux qui me voulaient le plus de bien. Je m'en étais détourné moi-même comme d'un fils vraiment trop ingrat. [...] Mais ce livre maladroit [...] est peut-être le portrait le plus fidèle de ce que j'étais à cette époque⁴.

Dans ce soi-disant *roman* (parce que chronique d'une tranche de vie de son auteur), nous avons pu déceler nombre de passages où sont narrés des événements auxquels faisaient déjà allusion quelques poèmes en prose. L'exemple le plus marquant est le récit d'un bal dans le manuscrit du *roman* (Reverdy, 1967: 157), à rapprocher sans peur du poème en prose «Après le bal» (Reverdy, 1969: 47): «La musique et le bruit remplissent la salle où tout le monde tourbillonne. C'est un bal. Les bois se balancent sur un sommet qui n'a pas de base et qui tremble. Pourtant tout est tranquille et personne n'a peur». Même quelques personnages ont été tirés de l'expérience personnelle de Reverdy pour apparaître dans le *roman*. C'est le cas du «Mage Abel», que le poète n'a pas honte d'identifier avec Max Jacob dans l'entretien qu'il eut avec Maurice Saillet (Reverdy, 1967: 163-181). La vie que Reverdy mena à Montmartre y est décrite avec un maximum de recul littéraire: le Bateau-Lavoir, ses disputes et réconciliations avec les artistes en faisant la chronique des discussions sur l'art avec Apollinaire, la pression qu'exerça sur lui Max Jacob, ... Et surtout, ses angoisses devant la promiscuité de la grande ville et devant le jugement que les autres pouvaient porter sur lui. De plus, le conte *L'Imperméable* est le récit d'une sorte de séance tenue dans un palais de justice imaginaire, où juge, avocat et témoins débattent pour rendre le protagoniste innocent ou coupable. Comme l'affirme Kenny, «tous les personnages, incarnations partielles des divers aspects de l'homme-Reverdy, sont inculpés, jugés coupables et condamnés à mort» (Leclerc, 1990: 199).

Nous voulons voir dans cette condamnation et dans cette isolation ascétique du personnage principal de ces proses narratives une immolation littéraire de par sa présence gênante pour la réalisation du nouveau projet poétique, de Reverdy lui-même en tant qu'homme en chair et en os. Il pourra ainsi, comme le voulait Rimbaud pour soi, «posséder la vérité dans une âme et un corps»⁵. C'est-à-dire

⁴ Dédicace faite à Adrienne Monnier. Dans «Chronique du Voleur de Talan» par Maurice Saillet, dans *Le Voleur de Talan* (Reverdy, 1967: 157).

⁵ «Adieu», dans *Une Saison en enfer*.

assimiler la réalité pour se donner «le sentiment d'exister en toute liberté» (Picon, 1960: 249), pour avoir «la réalité rugueuse à étreindre»⁶, et, en l'acceptant, pouvoir lui infliger un antidote. Un remède qui lui permettra, à lui, poète, d'appliquer «un poing sur la réalité bien pleine» (Reverdy, 1919, «Près de la route et du petit pont»: 122). Abandon donc de la chronique personnelle et événementielle en tant que matériel poétique, optant pour l'effacement de soi comme objet de son travail.

Ce que nous essayons de démontrer depuis le début de ce texte, c'est que tous les écrits théoriques qui parurent ou furent composés à partir de 1917 signifient un changement de cap de la poétique reverdyenne. Jusqu'alors, les *Poèmes en prose* et *La Lucarne ovale*, faisaient partie d'un projet poétique tout autre: libération des chagrins refoulés, exorcisation des mauvais moments passés dès l'arrivée du poète à Paris, analyse et acceptation des coups infligés par le monde artistique sur sa personnalité peut-être un peu morose. Nous nous sentons tenté de tracer un portrait de l'homme-Reverdy à partir des traits que nous avons pu repérer dans ses poèmes en prose antérieurs à 1917.

Par conséquent, notre champ de recherche se limite à la totalité des *Poèmes en prose* et aux productions non versifiées de *La Lucarne ovale*. Cela fait un corpus de 72 poèmes, auxquels il faut ajouter de nombreuses allusions aux *narrations* *Le Voleur de Talan* et *L'Imperméable*.

1. L'homme-Reverdy dans ses poèmes en prose antérieurs à 1917

Il ne faut pas croire que la production reverdyenne se prête à une lecture facile. Tout au contraire, l'exercice de repérage de *réalités* de l'homme-poète est certes ardu. Comme dit Steinmetz,

Il existe un démembrement orphique propre à presque tous les textes reverdyens. Chaque poème comprend quelques éléments, souvent familiers, âprement nôtres. Mais nous les retrouvons dans un ordre qui nous est étranger et qui n'est pas sans relation avec celui, incompréhensible d'abord, que façonnent les rêves (Leclerc, 1990: 68).

Donc, souvent, pour dépeindre, dans la mesure du possible, le *personnage* qu'est Reverdy dans ses poèmes, nous devons avoir recours à des pièces éparses, détachées, séparées les unes des autres autant que peuvent l'être un poème d'un autre. Que le lecteur de ces quelques lignes s'attende à assister à de nombreux sauts pour rendre logique notre discours.

Le recueil des *Poèmes en prose* s'ouvre par une petite pièce qui joue un rôle certainement symbolique. Il s'agit de «Fétiche»:

⁶ «Saison», dans *Une Saison en enfer*.

Petite poupée, marionnette porte-bonheur, elle se débat à ma fenêtre, au gré du vent. La pluie a mouillé sa robe, sa figure et ses mains qui déteignent. Elle a même perdu une jambe. Mais sa bague reste, et, avec elle, son pouvoir. L'hiver, elle frappe à la vitre de son petit pied chaussé de bleu et danse, danse de joie, de froid pour réchauffer son cœur, son cœur de bois porte-bonheur. La nuit, elle lève ses bras suppliants vers les étoiles (Reverdy, 1969: 29)⁷.

Cette poupée existait vraiment d'après Kenny: dans la fenêtre des Reverdy à Montmartre (Leclerc, 1990: 191). Donc, déjà, un fait réel, un événement extrait de la réalité et utilisé comme inspirateur d'images poétiques. Du point de vue du contenu, le poème présente un être qui, quoique mutilé, danse sans arrêt pour ne pas se sentir malheureux; qui a des aspirations métaphysiques («elle lève ses bras suppliants vers les étoiles»), et qui possède des capacités incantatoires. Ce premier abord annonce au lecteur qu'il va trouver des situations plus au moins chargées de sentimentalité: des cœurs déchirés prompts à rompre en sanglots d'un moment à l'autre. Or, il ne se passe pas ainsi. Bien que Reverdy, nous l'affirmons, donne beaucoup de lui-même dans ses poèmes, il réussit à rendre ses émotions avec un certain recul, une certaine froideur qui le détachent du genre confessionnel. Mais l'on y perçoit avec insistance une présence infantile, souvent martyrisée par ses remords ou par quelqu'un qui attend plus d'elle que ce qu'elle a fait. Reprenons l'étude critique de Robert Kenny:

Le protagoniste de Reverdy, sans défense devant le regard cruellement perspicace d'un juge mystérieux, semble souvent réduit à l'état d'un enfant confus. Les angoisses ritualisées de l'enfant peuvent provenir de sa vulnérabilité au regard critique du père ou de Dieu qui voit tout (Leclerc, 1990: 193).

Opinion de caractère psychanalytique et –nous croyons– juste et concise. L'enfant-Reverdy est très aisément repérable dans les textes des années 1915-16. Ou encore mieux, les références à l'enfance y sont continues: soit pour regretter cette âge d'or, soit pour référer ses faiblesses. Nous étudierons donc, dans un premier mouvement les recours à l'enfance dans les textes reverdyens de cette époque.

L'enfant se sent, en reprenant Kenny, souvent jugé, critiqué par une instance supérieure à lui. D'aucuns veulent y voir l'ombre de son père⁸, d'autres la présence

⁷ À partir de ce point, les références peuvent avoir l'air confus, car nous citerons deux ouvrages sous un même titre: celui de *Plupart du temps I* –incluant *Poèmes en prose* et *La Lucarne ovale*.

⁸ Yves Leclerc (1990: 206) affirme: «Nulle mention de père ni de mère dans la poésie de Reverdy, mais ils reviennent convoqués par homonymie, tombant à la rime, à la faveur de la *vitesse des mots*: «Je me perds. Je cherche. Je me perds. Je cours sous les marronniers que la pluie désespère. Les portes sont fermées à l'envers».

constante et nuisible de sa conscience. Cette présence, qui acquiert parfois le ton tragique d'une manie de persécution, comprendra la deuxième partie de cette approche.

Le troisième mouvement est une conséquence presque directe du précédent. La sensation d'être poursuivi entraîne une constante remise en question de sa personnalité. Par conséquent, à force de se cerner, l'homme-poète se dédouble dans une sorte de schizophrénie se traduisant par la présence simultanée du narrateur et de son ombre.

Ce manque de forces devant l'ennemi, cette remise en question de sa personnalité, provoquent un élan de charité, plutôt de solidarité envers les démunis et les pauvres parias de la grande ville. Mendiants, vagabonds ivres, vieux sans domicile, y apparaissent dessinés avec des traits d'admiration. A rapprocher des élans rimbaldiens et de la fraternité exprimée par Baudelaire.

Tous ces aspects devaient être sans doute douloureux pour le poète. Une façon d'y échapper qu'il entreprit c'est la redéfinition de l'espace qui environne la situation poétique par le truchement de la géométrie d'inspiration cubiste. Loin de le contenter, cette reconstruction de la réalité l'agace beaucoup. Il lui faudra chercher des solutions qui le libèrent de la grande charge affective qu'il porte sur la vie. Ce sixième et dernier mouvement clôt cette partie consacrée à l'étude de la personnalité de Reverdy à travers sa première production.

2. L'enfant Reverdy

Reverdy ne cesse de louer l'enfance comme puits d'infinis plaisirs. C'est là que l'homme commence à apercevoir la réalité pour l'apprécier ou la détester une fois pour toutes. «L'héroïsme éclate dans leurs yeux à cet âge où la réalité est plus grandiose que le rêve» —«Voix mêlées», dans *La Lucarne ovale* (Reverdy, 1969: 90)—, dit-il en parlant de quelques enfants. Rêve ou réalité, voilà la question. Puisque l'enfant n'a pas eu encore le temps d'appréhender l'aspect triste et inutile de la vie, la réalité est tout ce qui compte pour lui; il n'a pas eu encore besoin d'avoir recours à la fuite de ce monde à travers le rêve. L'homme adulte s'en plaint: «Toute l'enfance est oubliée / Pourtant c'est là que tout réside en abondance / [...] C'est alors que l'on voit chaque chose isolée» (Reverdy, 1968, «L'Imperméable»: 108). Parce que, en fin de compte, l'homme adulte est malheureux, et même les enfants innocents s'en rendent compte. Recourons encore à «Voix mêlées», où «des enfants jouent au drame qui commence à naître dans leur tête. Ils se voient immensément malheureux, en grand danger et couverts de vêtements grossiers» (Reverdy, 1969: 90). L'homme, le poète, est jeté dans une drôle de scène dès qu'il commence à percevoir la vie limitée de la réalité. «Le réel limite, le mot illimite», dira-t-il dans *En vrac* (Picon, 1960: 256). La personne est certes la même, mais elle a laissé tant de choses sur la route qui mène à la

maturité...: «lui, dont la tête n'a pas changé, a perdu son beau royaume d'autrefois» (Reverdy, 1969, «L'homme impassible»: 35). Son beau royaume, qu'il a perdu, bien qu'il dise ailleurs que «l'âge ne compte pas et c'est un avantage / J'ai vu de jeunes figures encore sans aucun ombre se tenir droites». (Reverdy, 1968: 123). L'ombre, dont la présence hante le poète. Son rôle pourrait-il se définir comme la quête que tout homme entame et qui n'aboutit jamais? Peut-être oui, parce que la composante sinistre de l'ombre est suffisamment forte pour lui doter d'un caractère malfaisant. Mais le rôle de l'ombre ne nous concerne pas en ce moment.

L'âge ne compte pas, parce qu'en effet ce qui compte c'est notre façon d'aborder la réalité. Cela compte pour Reverdy, car il croit en la possibilité de retourner à cet âge d'or par l'intermédiaire de la poésie. Parce que, en réalité, il n'y a qu'une réalité, celle que l'homme apprend à contempler étant enfant; seule change la façon de la regarder:

Puisqu'il n'y a qu'un souvenir unique qui se transforme
 Cependant si l'on regardait attentivement le même point on
 s'apercevrait qu'il n'a pas bougé
 C'est un jeu de lumières
 On ne voit pas les mêmes couleurs (Reverdy, 1967: 8)

L'homme serait donc capable d'atteindre cet état de grâce par ses propres moyens. Il suffit de le vouloir. Or, cela n'est pas toujours possible. Il faut que dans la vie de tout homme il y ait rupture, crise, déchirement pour que l'homme devienne homme malgré lui. Un départ inattendu qui contredit un peu les élans de perfection *enfantine* du poète:

Un baiser de tes lèvres mortes et le départ de cette auberge où
 j'aurais tout seul passé ma vie.
 [...] On arrivera, on repartira éternellement sur les routes
 toujours les mêmes malgré leur nombre.
 [...] Et les arbres, les poteaux télégraphiques, les maisons
 prendront la forme de notre âge. (Reverdy, 1969, «Salle
 d'attente»: 35)]

Départ parce que le poète sait que cette union est impossible? Ou est-ce parce qu'il sait que l'homme ne doit montrer ni la naïveté ni la faiblesse de l'enfant sous peine d'être massacré? Puisqu'il est avéré qu'«au fond de soi il y a toujours un pauvre enfant qui pleure» (Reverdy, 1967: 10), il ne reste au poète que d'accepter cette situation. Assumer sa double condition, un esprit faible d'enfant vivant dans un monde d'adultes où la seule échappatoire est le rêve. Et cette double condition fait pleurer cet enfant. Comment ne pas se sentir sans défense lorsqu'on fait face à de tels ennemis?

3. L'homme-poète pourchassé

Nous imaginons le jeune Reverdy débarquant à Paris de sa Narbonne natale. La grande ville l'effraye. La foule, la haute promiscuité d'une grande capitale comme Paris l'était en 1910 devait sans doute dérouter un peu le provincial. Des ruelles, d'énormes boulevards haussmanniens, des fenêtres partout, et, surtout la foule, devaient rapetisser le poète pendant ses promenades. Et tout ce qu'on puisse dire de la *vie de quartier* qu'on mène à Montmartre est faux: c'est, bien entendu un village dans Paris, mais la densité y était énorme. Sans doute Reverdy se sentait-il cerné et observé de partout. «Il avait une voix douce dont l'accent disait son origine». (Reverdy, 1967: 45) A chaque fois qu'il parlait il se voyait célébré par tous. Reverdy devait se sentir ridicule. Un complexe d'infériorité peut-être le menaçait-il et il ne pouvait le fuir. Dans ses poèmes, il est toujours en proie aux dérisions, la cible des ricanements des gens qui l'entourent: «la foule riait. Sur la barrière la foule riait. Elle était venue là pour rire / Je n'osais plus m'en aller» (Reverdy, 1969, «Bilboquet»: 52), raconte le poète lorsqu'il fait la chronique d'une visite à une brocante ou aux Puces. Il achète un bibelot quelconque, un bilboquet, et il se sent encore plus ridicule que l'objet qu'il a entre ses mains. Or, il ne faut pas qu'il fasse quelque chose de spécial pour se sentir examiné. Tout le monde est contre lui, il a des concurrents partout: «Tous les yeux s'allument aux fenêtres, toute la jalousie de nos rivaux recule au seuil des portes» (Reverdy, 1969, «Des être vagues»: 45). Ou, «en face on pousse les volets et l'attention gênante se fixe / [...] Allons où plus personne ne regarde (Reverdy, 1969, «Plus loin que là»: 30)]. La fenêtre pourrait être la matérialisation hystérique des peurs, des angoisses de l'enfant. La géographie urbaine devient un danger; puisque les fenêtres s'allument lorsque le poète passe dessous, il n'en est pas moins normal que les murs des immeubles changent d'aspect: «Dans la rue où nos bras jettent un pont⁹, personne n'a levé les yeux, et les maisons s'inclinent. / Quand les toits se touchent on n'ose plus parler» (Reverdy, 1969, «Toujours seul»: 31)]. Ces deux dernières citations correspondent au rapport des instants où le protagoniste était avec une femme qu'il embrassait. Nous pourrions aisément comprendre un accès de fureur d'un amant gêné par l'excès de voyeurisme de ses voisins. Mais ce n'est pas le cas de Reverdy. Par-dessus ces fenêtres, par-dessus les murs qui s'inclinent, il y a, dans les pires moments de rapetissement, une tête, un masque qui se moque du personnage. C'est une obsession: «Les fenêtres ouvertes sont des trous dans l'air et près du toit des masques se balancent» (Reverdy, 1969, «Joies d'été»: 84)]. Ou encore plus angoissante se présente ici l'apparition de la tête, de cette *chimère* qui sait tout et qui grandit, grandit jusqu'à ce qu'elle soit limitée par le cadre: «on entend des cris qui viennent des

⁹ À rapprocher du *Pont Mirabeau* d'Apollinaire: «Les mains dans les mains, restons face à face / Tandis que sous le pont de nos bras».

fenêtres. C'est de là qu'on attend. C'est de là qu'on regarde et qu'on nous surprend. L'affreuse tête qui se balance sur le toit en ricanant!» (Reverdy, 1969, *Toujours gêné*: 88). Nous ne savons pas si Max Jacob, qui s'est très souvent moqué de lui, avait l'habitude de se pencher à sa fenêtre pour célébrer en riant le passage de Reverdy au trottoir. La vérité est qu'il existe une instance supérieure au poète, qui le domine avec sa seule présence. Est-ce le père, est-ce Dieu? Nous n'avons pas assez de données. Observons cette image de celui qui voit tout: «j'ai vu de jeunes figures sans ombre encore se tenir droites sous le regard fixe et unique du phare qui faisait pourtant s'enfuir tous les oiseaux de nuit» (Reverdy, 1968: 123). Le phare comme point de repère, comme exemple à suivre. Il serait facile, en rapprochant cette expression reverdyenne des *Phares* baudelairiens, d'identifier ce «regard fixe et unique» avec le rôle que tenait Apollinaire en tant que guide des nouvelles générations d'artistes. Tous ces «oiseaux de nuit» pourraient devenir alors les composants de la bohème parisienne. Mais, lorsque nous nous promenons sur une île la nuit, et le phare du port cerne les ténèbres, n'avons-nous pas la sensation d'être guettés, observés, précisément parce que ce phare a le pouvoir de tout voir, de tout rendre clair?

Reverdy avoue sans déguisements son manque de courage, auquel, de par les souffrances qu'il provoque, le poète attribue un rôle héroïque: «on a établi un rapport entre l'héroïsme et le courage / Je propose un parallélisme avec la lâcheté» (Reverdy, 1968: 130). Dans cet état des choses, tout devient dangereux. Il y a dans tous les coins de rue «mille dangers à craindre» (Reverdy, 1969, «Civil»: 43)]. Le poète se sent mal à l'aise toujours et partout. S'il marche dans la rue, il peut dire: «je sentais derrière moi ces yeux qui me cherchaient» (Reverdy, 1969, «Encore marcher»: 91)], peut-être parce que tout d'un coup, «sur le trottoir le gendarme souverain t'arrête de sa question brutale» (Reverdy, 1969, «Civil»: 43)]. Tous les éléments de la rue sont susceptibles de porter un jugement sévère sur la personne du poète. Le conte *L'Imperméable* en rend compte. C'est une véritable manie de persécution qui pourrait relever du délire pathologique. Reverdy se questionne, s'interroge constamment pour savoir à quel point il remplit les attentes de ses camarades de métier. Il ne peut pas s'en empêcher puisque c'est lui-même qui se juge. L'air, l'atmosphère, le vent sont donc constants, parce que perpétuellement constant, ce juge que le poète semble tant craindre: «ô grand vent, moqueur ou lugubre, j'ai souhaité ta mort» («Le vent et l'esprit»). Et ce mouvement de révolte ne va pas très loin, puisqu'il ne peut même pas faire confiance à ses amis. Dans «Un autre accueil», il dit avoir rendu visite à un camarade; or celui-ci ne l'accueille pas comme le poète l'espérait. Tout lui sonne faux, toutes les conventions lui semblent désuètes: «ce sourire et cette main tendue, gestes que je connais, ne me rassurent pas» (Reverdy, 1969: 42)

L'exemple le plus marquant, de par l'intensité qu'acquiert l'angoisse du personnage, est le poème «Belle étoile», des *Poèmes en prose*. Là, le protagoniste

cherche désespérément un endroit où passer la nuit, parce que, comme dans la plupart des poèmes de Reverdy, il fait très froid. «J'aurai peut-être perdu la clé, et tout le monde rit autour de moi et chacun me montre une clé énorme pendue à son cou» (Reverdy, 1969: 41). Il erre sans but précis jusqu'à ce qu'il trouve un trou quelconque pour dormir. C'est le sentiment de se sentir seul, déconnecté de tout et de tous qui rend son angoisse si profonde.

4. Le poète et son double

Tout de même, ce douloureux sentiment de devoir faire face aux autres dans sa complète solitude, Reverdy l'atténue en se protégeant. Dans «Le Voyageur et son ombre» il doit entrer dans la ville des hommes; or une profonde sensation de honte s'empare de lui et il prend «la place de son ombre qui, passant la première, le protégeait» (Reverdy, 1969: 37). L'ombre a une présence constante dans les premières productions du poète. Il s'en fait accompagner soit pour diminuer la mauvaise influence que les autres ont sur lui, soit pour se plaindre de sa sorte en tant qu'être incomplet. Le rôle de cette ombre sera tantôt bienfaisant tantôt dangereux. Des fois, le protagoniste, dans une constante recherche de soi, tentera de trouver cette partie détachée de lui-même, lui conférant des capacités salutaires. Dans «Le Patineur céleste», le personnage dont il est question se promène à bicyclette dans la rue ; il est sur le point d'être écrasé par une voiture, mais «au coin de la rue une glace absorbe son image qui tourne. Il est sauvé» (Reverdy, 1969: 37). Le lieu commun de la glace en tant que porte vers d'autres dimensions, cette «porte en corne et ivoire» qu'était l'accès au monde des rêves chez Nerval, devient chez Reverdy la clé de la connaissance personnelle –par conséquent le salut. Cette ombre –soit reflet sur la glace soit présence pressentie– peut apparaître n'importe où. Dans le poème «Face à face», elle se présente lors d'une réunion mondaine, où toute sorte de menaces se dressait contre le pauvre enfant confus qu'est l'homme-poète; son rôle est, là, de le rassurer. Et c'est pourquoi le personnage humain se dirige vers elle avec la sereine confiance que peut exercer un frère: «au fond de la salle une image connue se dresse. Sa main tendue va vers la sienne. Il ne voit plus rien que ça ; mais il se heurte, tout à coup, contre lui-même».

L'ombre peut être associée, dans la vie quotidienne, à la partie de nous-mêmes ayant trait à l'au-delà, à la composante aérienne de l'homme. C'est pourquoi elle revêt une forme qui ne peut qu'apporter le bien, grâce à son caractère, oserons-nous le dire, presque divin. Dans les meilleures *hallucinations* reverdyennes, où le monde du rêve accentue son empire en deçà des lisières de la veille, la séparation entre *corps* (palpable) et *esprit* (pressenti) est très nette. Au moment où le personnage commence à prendre conscience de la réalité, il sent quelque chose d'évanescence quitter la scène pour ne lui laisser que les dépouilles: «l'édredon gardait le silence; les jambes repliées

sous lui il marche sur ses ailes et sort. C'était un ange et le matin plus blanc qui se levait» (Reverdy, 1969, «A l'aube»: 36). Ange et homme se confondent. Nous ne savons plus qui est qui, puisque les jambes de l'un et les ailes de l'autre semblent appartenir au même être. La découverte de cette instance double ne cesse jamais d'être surprenante, parce qu'inattendue. Parfois elle apparaît comme une joyeuse compagne pour quelqu'un qui se sent seul; ailleurs, elle est teinte de l'effroi que produit l'inconnu: «un autre soldat que moi dort dans la même pièce. [...] Je croyais être seul et une main touchait la mienne. Le même cauchemar qui nous unissait nous réveille» (Reverdy, 1969, «Soldats»: 54).

Énigmatiques paroles qui nous montrent le caractère étrange de cette présence hantant les rêves du poète. Et, précisément à cause de son étrangeté, Reverdy hésite tout le temps à lui donner une identité. Est-ce la partie qui nous rattache à l'essence métaphysique de l'homme, ou plutôt les racines qui nous immobilisent contre le sol nous empêchant d'atteindre les hautes sphères où l'esprit du poète pourrait se mouvoir avec agilité, comme le voulait Baudelaire? Il est intéressant de lire le poème «Réalité des ombres» dans *Poèmes en prose*, où le lecteur s'attend à trouver enfin une définition plus claire de ce que c'est que cette ombre. Lorsqu'il dit «j'ai compris la fatigue de ces pieds attelés au gain, à l'existence» (Reverdy, 1969: 46), nous avons envie de dire qu'il s'agit plutôt de la seconde possibilité: l'ombre en tant qu'attache terrestre rendant impossible l'élévation spirituelle. Raison de plus si nous rattachons ces quelques affirmations à l'idée que Reverdy exprime sur l'enfance et que nous avons déjà considérée plus haut. S'il dit avoir vu «de jeunes figures encore sans aucune ombre se tenir droites» (Reverdy, 1968: 123), il veut exprimer par là que l'action des ombres est une affaire d'hommes adultes. Donc, cet âge d'or où la réalité a plus de poids que le rêve est la période où l'être est le plus rattaché au concept double d'esprit et corps. Par conséquent, la partie spirituelle de l'homme ne devient rêve que lorsqu'il abandonne la carcasse de l'enfant. Une fois devenu rêve, l'esprit acquiert le rôle de trésor que le poète doit chercher. C'est là que l'ombre se transforme en obsession qui hante la vie du poète. C'est pourquoi la poésie de Reverdy montre l'ombre autant comme composante spirituelle qu'humaine, terrestre. «Je suis l'ombre qui fuit dans l'ombre / Evanoui» (Reverdy, 1968: 131), dit-il, en se confondant totalement avec cette entité: «une ombre / Je suis accompagné partout de ce conseiller taciturne qui dirige / mes pas et mes regards» (Reverdy, 1968: 127).

L'homme-poète ne sait plus si c'est lui ou si c'est son double qui prend les décisions. Dans le dédoublement de sa personne, que nous pourrions comparer à un accès de schizophrénie, proche du *leit-motiv* romantique du *Doppelgänger*, il s'opère des pulsions autodestructives dues au manque d'empire sur son autre moi. Dans un décor ressemblant à celui que nous avons vu dans «Soldats», le poète ressent le besoin de tuer cette partie de lui qui l'opprime brutalement: «je vais passer devant l'ennemi,

redoutable plus que la pluie, plus que le froid. Il dort et ma main tremble. Une petite arme me suffira» (Reverdy, 1969, «Hôtels»: 33). C'est là le plus grand malaise de la poésie de Reverdy, «situation assez peu enviable parce qu'elle se définit par une double tension et par un double refus: *Aspiré par en-haut, attiré par en-bas*» (Richard, 1964: 22). Le lecteur se débat dès lors, avec le poète, entre l'assomption de ces «éléments âprement nôtres» dont parle Steinmetz et la lutte qu'il doit entreprendre contre eux au jour le jour: «je ne peux pas me rappeler d'où me vient ce mal» (Reverdy, 1969, «Sur l'amour propre»: 103). Ce mal, il doit l'assumer parce que la présence de l'ombre, cette autre partie de lui, en fin de compte, «jamais désirable [...] t'a conduit où tu es mieux, où tu es mal, ce que tu seras toujours / avec les mêmes fatigues de toi-même en arrière» (Reverdy, 1969, «Marche forcée»: 31). Or, il lutte contre ces visions qu'il a de lui-même, rompu en deux, quoiqu'il s'en sente pourchassé, voyant comment l'obsession ne le perd pas de vue: «quelque chose le suit ou peut-être quelqu'un dans la forme étrange de son ombre» (Reverdy, 1969, «Une apparence médiocre»: 39). Ou, même s'il est dans la rue, en proie aux pires souffrances infligées par la foule ou par les maisons s'inclinant, il croit voir que «les rideaux de (sa) chambre courent sous d'autres mains» (Reverdy, 1969, «Cornes du vent»: 32).

Le mal qui le poursuit partout ne le laisse pourtant pas indifférent à son influence. Loin de permettre que cet *autre* s'empare de lui, l'homme-poète doit se dire d'être vigilant, parce que, en effet, «il faut lutter contre l'emprise des nerfs qui nous conduisent mal. La vérité et la folie se déchargent en nous laissant toute la responsabilité de nos actes» (Reverdy, 1967: 67).

Les nerfs, la folie, rendent le poète malheureux de façon à devoir dompter son malaise. *Ces pieds attelés au gain, à l'existence*, font de lui un insatisfait. Et comment dompter cette insatisfaction si ce n'est qu'en assumant son caractère de pauvre homme, incapable d'atteindre la spiritualité complète, même au truchement des mots, de la poésie. Alors, dans un élan de charité proche de Rimbaud, Reverdy s'approche des *parias* de la grande ville dans des accès de solidarité qui lui font rejoindre Baudelaire et ses *Tableaux parisiens*.

5. La solidarité avec les démunis

Le poète se sent un semblable de tous les gens qui vivent dans la rue et *de* la rue, et il les rejoint grâce à «cette poésie de la nuit et du froid, de la faim et des ombres menaçantes»¹⁰. Certes, pour se savoir accompagné dans son malheur, Reverdy se rapproche des pauvres gens qui doivent vivre dans le froid de la nuit, «dans la boue où tremblent des lumières vertes, (où) un certain peuple vit» (Reverdy, 1969, «Réalité des ombres»: 46). Souvent, ce «peuple» prend les traits d'un vieillard qui se promène seul dans la rue au gré du froid et du vent, habitué qu'il est à subir les coups de fouet

¹⁰ Poème *Cale Sèche*, 1913, cité par Bachat (1968: 40).

de la société des hommes qui le méprisent. Le poète loue en lui l'héroïsme de se savoir seul et le fait de ne pas s'en sentir moins fier pour autant: «c'est un vieil homme; il l'a toujours été sans doute et le mauvais temps ne le fait pas mourir» (Reverdy, 1969, «La vie dure»: 101). Il s'agit donc d'un symbole de l'endurance extrême aux rigueurs de la vie. Reverdy admire en ces mendiants qui fouillent les corbeilles la force morale manquant à un jeune enfant qui vient de voir la lumière du monde. Tout comme eux, au poète «le soleil et le bruit lui font peur; il se cache en attendant les jours plus courts et silencieux d'automne, sous le ciel bas, dans l'atmosphère grise et douce où il peut trotter, le dos courbé, sans qu'on l'entende» (*ibid.*). Parce que lui, l'homme-poète aime «la tiédeur, le confort et la quiétude» (Reverdy, 1969, «Hiver»: 31). Ces ombres qui marchent (à mettre en rapport avec l'idée de l'ombre comme attachée à la vie terrestre, au gain et à l'existence) éveillent la pitié de Reverdy lorsque, «à travers la pluie dense et glacée de ce soir-là où le boulevard s'éclaire, un petit homme noir au visage bleui» (Reverdy, 1969, «Hiver»: 31) marche transi de froid, lui étant «la joie et la pitié des filles» (Reverdy, 1969, «Hiver»: 31).

C'est une situation que le poète abomine, parce qu'il sait, comme eux, qu'il n'y a pas de salut dans un monde aussi peu solidaire envers les démunis. Il pleure pour eux puisque nul autre ne le fera. Seuls les enfants et ceux dotés d'une sensibilité encore attachée à la réalité peuvent les plaindre et chanter leur courage. Et même si «tous les mendiants frappaient à la fois au volet clos, à la porte cochère imposante» (Reverdy, 1969, «Au coin de l'air»: 145), ils savent que personne ne voudra s'en occuper: «le même spectacle les attend; la nuit les prendra; ils auront peut-être devant la mort un éclair de raison» (Reverdy, 1969, «Au coin de l'air»: 145). Pas de salut; ils mourront abandonnés à leur propre sort, et les eaux qui coulent dans les caniveaux de la rue emporteront leurs dépouilles. Triste destinée pour un homme. Reverdy, se considérant leur semblable, croit pouvoir espérer des joies autant pour lui que pour les pauvres mendiants. «Enfin la musique joue, quand même, quelques airs. La gaieté n'est pas absolument bannie du monde» (Reverdy, 1969, «Au coin de l'air»: 145)

Le monde est cruel avec ses créatures, et le poète se révolte –bien que cela ne produise aucun changement. La vie pourrait être sans doute belle et confortable pour tous les hommes, mais, apparemment, la nature agit sans prendre conscience des maux qu'elle inflige: «ô monde sans abri qui vas ce dur chemin et qui t'en moques, je ne te comprends pas [...] O monde qui les méprises, tu me fais peur!» (Reverdy, 1969, «Hiver»: 31). Il n'y a pas de possibilité que l'homme atteigne un bonheur quel qu'il soit.

6. Le traitement du cadre

Nous savons que Reverdy *prenait des notes* de la réalité depuis cet observatoire privilégié qu'est la fenêtre de sa chambre, d'où «le regard de l'écrivain inventorie avec

une minutie qui fait songer par avance aux prouesses du Nouveau Roman» (Leclerc, 1990: 17). Là, barricadé contre les malfaisances de l'extérieur, il observe les évolutions de la vie entourant les objets. C'est pourquoi sa vue est très souvent déformée à cause de la contraction du diaphragme que suppose cette prise particulière. Les toits, les maisons, les murs se déforment comme s'ils étaient dépeints par un peintre cubiste. Puisque la ville est faite de coins, d'arêtes et d'angles droits, il est normal que les contours des choses lui apparaissent d'une façon géométrique.

Lui, poète qui, nous venons de le voir, *aime la tiédeur, le confort et la quiétude*, cette profusion de lignes droites ne peut moins que l'agacer. Et bien que la révision de l'espace ainsi décrit soit due à une tentative de l'ordonner pour qu'il se présente plus accessible de tous les points de vue (à la manière de la technique cubiste), nous croyons que ce prétendu *ordre* fuit la *quiétude* dans la mesure où le géométrisme s'écarte de la ligne courbe. Avant d'adhérer complètement à l'esthétique cubiste pour l'adapter à son art poétique (il faut le rappeler, avant 1917), Reverdy se plaint de cette façon d'appréhender la réalité qui lui est venue, sans aucun doute, de la fréquentation des artistes du Bateau-Lavoir parisien. «Dans ma tête des lignes, rien que des lignes; si je pouvais y mettre un peu d'ordre seulement» (Reverdy, 1969, «Traits et figures»: 35).

Ceci s'avère juste lorsque l'on regarde de plus près les poèmes en prose dans lesquels Reverdy parle des lignes et de la limitation de l'essor de croissance des objets, fréquemment du mobilier urbain. C'est précisément aux moments où l'angoisse du poète atteint son plus haut degré: dans l'étouffement de l'espace fermé de la ville. Par exemple, la chimère grandit à mesure que Reverdy sent ses mots emportés par le vent –ses grandes questions, donc, négligées. Elle est de plus en plus grande, et, malgré son caractère mythique, elle doit être limitée elle aussi par les coordonnées cartésiennes de l'urbanisme: «la tête, plus haute que cet étage, se place entre les deux fils de fer et se cale et se tient; rien ne bouge» (Reverdy, 1969, «Le vent et l'esprit»: 29). Ou encore, lorsque *l'homme impassible* croît sans entrave apparente vers les cieux parce qu'il a peut-être perdu toutes ses attaches terrestres, il prend l'aspect d'une nouvelle maison dans le quartier. La description de cet état magique a trait à la division en parcelles des Gris et des Picasso: «il se penche au bord du parapet et tient sa tête, trop petite, par les oreilles. L'arête du toit fait une parallèle à ses épaules et la cheminée a l'air d'être son cou [...] Au milieu des fils de fer et des branches, elle s'arrête» (Reverdy, 1969, «L'homme impassible»: 35).

Beaucoup critiquent Reverdy d'être le poète de l'immobilisme, car rien ne bouge dans ses textes. Tout l'essor que les choses ont pris pour échapper à l'usure du temps et de l'espace, s'anéantit devant les victimes de cette *intelligence organisatrice* dont parle Pierrot:

Contre la menace incessante du désordre, du chaos et de l'entropie, ce regard se donnera pour tâche de parcourir le champ visuel, de la maîtriser et de l'ordonner. Il s'agit de délimiter la forme des objets visibles, de les enserrer dans un certain nombre de lignes (Leclerc, 1990: 17).

Or, cet exercice de reconstruction de l'espace entraîne trop souvent, à cause de l'effort de délimitation, certaines malaises relevant de la claustrophobie. Il faut donc à Reverdy fuir les étroitesse de la ville et aller vers les champs, où les rivières, les bois et les foisons devraient lui apporter un peu de leur calme. Néanmoins, la nature devient chez Reverdy le décor pour que d'innombrables transformations aient lieu. Routes, arbres et cours d'eau se cognent dans un délire d'épanchement cosmique, où le *big bang* serait proche à se produire. C'est là que le poème en prose reverdyen est le plus débiteur de la technique du discontinu initiée par Rimbaud dans ses *Illuminations*. Le personnage, tout en faisant partie de la nature qui se transforme à ses yeux, pourrait en être heureux de par cet épanchement physique si violent. Pourtant, on dirait qu'il est atteint d'agoraphobie:

Sur le bord du chemin où il s'est laissé tomber, les bras pendants, ses mains traînent dans le ruisseau où l'eau ne coule pas. La forêt s'ouvre sur sa tête et d'en haut le passant regarde le chemin. Il attend; aucun bruit ne court ailleurs que dans les branches où passe le vent. Le silence a désolé son cœur solitaire et fermé.

Un chien qui mord, une roue qui crie sur le gravier un moment secoueraient sa torpeur. Mais pour lui le monde est une route interminable où l'on se perd. Il a laissé dans les buissons ses souvenirs et les années passées sans rien comprendre.

La forêt qui l'arrête est un abri où il fuit le soleil et il regarde, sans la voir, monter la route vers les arbres. Plus loin le village s'endort étendu dans les champs que la nuit assombrit, mais pas une fenêtre en s'éclairant ne lui sourit (Reverdy, 1969, «Son seul passage»: 118).

L'espace est redistribué et les objets se superposent les uns aux autres à mesure que le temps se déroule. Reverdy devient dans les poèmes ainsi construits un «opéra fabuleux»¹¹, à l'instar de Rimbaud dans certaines *Illuminations* comme «Vies» ou «Les Ponts».

Claustrophobie et agoraphobie sont au rendez-vous dans la poésie reverdyenne. Dans tout ce chaos d'infirmité enfantine, de rêves d'angoisse provoqués par

¹¹ Rimbaud, «Alchimie du verbe» dans *Une Saison en enfer*.

son complexe d'infériorité, de dédoublement continu, peu fréquents sont les solutions qu'apporte le poète pour amortir l'attaque de la réalité environnante.

7. Les solutions

La première solution que Reverdy croit intéressante, au milieu de ce chaos de lignes et d'angles, est, puisqu'il a été «ramené brusquement dans le monde étroit de la section» (Reverdy, 1968: 127), d'ouvrir un trou pour que l'air entre. Il s'agit là de la solution la plus convenable pour mettre fin à la claustrophobie et à l'isolement: «de mes ongles j'ai griffé la paroi et, morceau à morceau, j'ai fait un trou dans le mur de droite. C'était une fenêtre et le soleil qui voulait m'aveugler n'a pas pu m'empêcher de regarder dehors» (Reverdy, 1969, «L'esprit sort»: 43). Parce que, nous le savons déjà, Reverdy a besoin de grandes étendues lorsque les murs s'inclinent et les toits se joignent. Là, à l'intersection des murs et des ardoises, il ne reste que peu d'espace pour observer la *réalité* qu'elle soit d'ordre terrestre ou spirituel: «et j'ai vu par cette brèche sans limite qui sépare ce monde de l'autre / [...] Je crois que j'ai regardé trop loin entre les deux rangées d'arbres qui encadrent le jour / Mais c'était pour perdre un moment de vue mes personnages» (Reverdy, 1968: 127) –la brèche qui l'a toujours gêné, parce que trop étroite, pour ses tentatives de saisir l'absolu.

Reverdy est très souvent contradictoire, comme il arrive d'habitude à ceux qui ne sont pas trop sûrs de leur valeur dans ce monde. Si parfois il cherche l'air libre, très souvent il cherchera aussi le refuge de la chambre, où il pourra se protéger des atteintes de l'extérieur. Ainsi, un mouvement de retour se produit lorsque le personnage prend son essor en dehors des limites urbaines vers la chambre. Comme dit Jean Pierrot,

[la chambre] isole heureusement de la promiscuité souvent lassante des autres. Cet abri sera particulièrement apprécié lorsque s'aggravent les menaces extérieures [...] Elle joue alors le rôle d'oasis de calme, de refuge heureux où s'estompent les actions destructrices du temps et de la mort (Leclerc, 1960: 21).

«J'ai préféré le coin le plus aigu de cette chambre pour être seul», dit Reverdy dans «Toujours seul» (Reverdy, 1969: 31). C'est précisément lorsqu'il se sent persécuté que le refuge de la chambre sera le plus souhaité. Par exemple, dans le poème en prose «Des êtres vagues», les menaces atteignent un pouvoir tel que le personnage doit fuir en vitesse; il se sent poursuivi jusqu'au seuil de la porte de sa pièce, tranquille néanmoins parce que le mal extérieur ne le franchira jamais: «mais la table et la lampe sont là et tout le reste est mort de rage sous la porte» (Reverdy, 1969: 45). Et on peut presque apercevoir la lumière éclatante des menaces qui essaie de pénétrer sous la porte.

Dans d'autres occasions, le refuge ne sera pas recherché que dans la chambre, mais dans sa représentation symbolique: le repos, le sommeil. Ainsi, dans «Belle étoile», le personnage se sent agacé par les regards sournois de ses semblables parce que lui, il n'a pas d'endroit où recharger son énergie, où trouver le calme et puiser la paix pour son esprit. C'est pour cela que plusieurs poèmes, dont celui-ci, se closent par l'action bienveillante du sommeil:

[...] alors, un peu plus loin que la ville, au bord d'une rivière et d'un bois, j'ai trouvé une porte. Une simple porte à claire-voie et sans serrure. Je me suis mis derrière et, sous la nuit qui n'a pas de fenêtres mais de longs rideaux, entre la forêt et la rivière qui me protègent, j'ai pu dormir (Reverdy, 1969: 41).

Cette belle image de la nuit, *qui n'a pas de fenêtres mais de longs rideaux*, illustre très bien le pouvoir bienfaisant de l'obscurité: le moment où les mendiants, les vieux qui ne meurent jamais, sortent afin de n'être traqués par personne. Dans la nuit, le malheureux peut se cacher et ainsi éviter les menaces venant du contact avec les autres: «bientôt apparut le bonheur d'être libre et seul dans la nuit où l'on peut se cacher» (Reverdy, 1967: 30), dit le poète. Se cacher où que ce soit est une maigre solution, parce que le problème ne se résout jamais. Chez quelqu'un où la vie est mâchée à grandes dents, la vérité est observée d'en face, on l'affronte telle quelle pour pouvoir agir sur elle. C'est là le courage nécessaire pour pouvoir vivre en société. Or, Reverdy prône la couardise puisque nul salut, en dehors de la pleine acceptation de son rôle, n'est envisageable. C'est pourquoi il dit, comme nous avons signalé plus haut, qu'«on a établi un rapport entre l'héroïsme et le courage / je propose un parallélisme avec la lâcheté» (Reverdy, 1968: 130). Il n'est pas superflu de louer la lâcheté: il est certes courageux de s'accepter lâche, quoique cela suppose ne plus entamer de nouvelles entreprises envisageant, enfin, le salut complet. Reverdy assume tout à fait cette limitation due à son tempérament peureux de tout et de tous. Il se produit alors chez le poète un mouvement ascensionnel destiné à atteindre la fin de cette souffrance. Monter aussi haut que possible, «le long des échelles de soie qui tombaient des étoiles jusqu'aux nuages pour disparaître et rester enfin seul» (Reverdy, 1968: 126). Cela a failli lui coûter la vie, puisqu'il semble qu'il a cherché la solitude et la sensation de libération des pressions extérieures dans le suicide: «sur le palier, plus haut que les marches qu'il n'a pas su compter, il hésite et, plus heureux qu'après une grande victoire, il redescend sans avoir seulement effleuré de sa main lâche le cordon auquel il aurait plutôt pendu son cou» (Reverdy, 1969, «Timidité»: 46).

Cette ascension vers les hauteurs en quête de l'absolu spirituel à travers l'anéantissement définitif de l'attache terrestre (de son corps), le personnage l'observe toujours en descendant. En pleine chute, il avoue son manque de courage tout en sachant gré à quelqu'un de ne pas avoir échoué: «dans sa chute il comprit qu'il était

plus lourd que son rêve et il aime, depuis, le poids qui l'avait fait tomber» (Reverdy, 1969: 54). L'entreprise de Reverdy est plutôt d'acceptation et d'assomption de sa destinée imparfaite qu'autre chose. Il faut continuer à n'importe quel prix, parce que, se dit-il: «c'est ton avance qui te pousse et garde-toi de t'arrêter jamais. / Cependant, chaque jour qui te désespère te soutient» (Reverdy, 1969, «Marche forcée»: 32).

Nous serions tentés de dire que le poète accepte sa destinée sans lutte. Peut-être Reverdy en est-il conscient et espère-t-il une solution quelconque en vieillissant. Serait-ce à ce moment-là qu'il trouverait enfin le calme, qu'il pourrait regarder la vie avec un peu de recul, voire du cynisme?: «et devant la porte un homme solide et doux qui connaît sa force et qui attend. Je pourrai donner un sens aux mots qui n'en avaient pas, et contempler un enfant qui dort en souriant» (Reverdy, 1969, «Plus tard»: 135).

Or, se vouer à l'arrivée de la maturité dépend du temps, et pour l'instant le poète est un jeune homme de 26 ans aussi vulnérable qu'un enfant. Comme un enfant, il peut prier à une statuette –comme la *petite marionnette porte-bonheur* de «Fétiche» –ou, encore mieux, en réduisant la portée du réel dans le domaine où «la chose cède le pas aux mots» (Picon, 1960: 242): dans la poésie. C'est pourquoi il tente «la transmutation du réel extérieur en réel intérieur» (Picon, 1960: 249) pour recréer la vie. Ainsi, dans la *Préface-dédicace* du Talan, dit-il: «ô vie factice et délicieuse plus réelle» (Reverdy, 1967: 5). Par le biais de la récréation? Reverdy pourra se reconnaître et approfondir dans la connaissance du moi en se re-connaissant. Mais cette entreprise il la trouva peut-être banale. Dire ses faiblesses et ses échecs dans ses textes serait dangereux; il ne s'exposerait que trop aux attaques des autres: les menaces de la vie d'au jour le jour étant dès lors trop importantes, il prit en horreur de parler de lui et se voua à la récréation de sa réalité. Et nous devons entendre par là récréation de la réalité qu'il perçoit: reconstruction de l'espace contemplé et renouvellement de la vision poétique de la réalité.

8. Défense du lyrisme

Tout au long de ces lignes, nous avons essayé de montrer l'importance de l'aspect événementiel dans la première production de Reverdy. Bien qu'il se proposât de ne plus étayer ses expériences vitales d'une façon aussi claire que dans ses *Poèmes en prose* et les autres textes en prose de *La Lucarne ovale*, *Les Ardoises du toit* et le reste de sa production poétique ne s'en occupent pas moins pour autant. La seule différence, c'est le traitement du matériau existentiel en tant que source d'inspiration.

Le caractère continu de la prose permettait à Reverdy de se raconter d'une façon beaucoup plus logique. Or, faudrait-il dire qu'elle, la prose, empêchait le poète de s'exprimer à son propre sujet d'une manière scindée, d'une manière discontinue? La vérité en est que Reverdy abandonna promptement la prose au profit du vers «en

scie» ou du vers libre. Et s'il se produisit encore en prose, comme c'est le cas dans *Sources du vent*, l'emploi du vers fut constant jusqu'à la fin de sa vie littéraire. Celui-ci permettait que le poète, en éliminant les liens logiques entre les différentes parties du discours, se cachât derrière l'expression scindée pour laquelle il est passé maître. Nous soutenons que seulement changea la méthode, non pas les obsessions dans lesquelles Reverdy, homme mécontent de la vie et préoccupé de son destin métaphysique, puisa en essayant de trouver dans le discours poétique un soulagement à ses souffrances.

La prose, de par son caractère logique, est moins utile que le vers (de par la possibilité que le lecteur moderne lui a donnée d'exprimer l'ineffable) pour se perdre dans les raccourcis que la raison crée pour arriver à des vérités autres –à des vérités *poétiques* serions-nous tenté de dire. Par là même, la capacité de suggestion et évocatrice du vers ouvre le chemin à l'aphorisme qui ne serait explicable qu'avec des suites de syllogismes. C'est l'image poétique moderne qui a pourvu à ce domaine de la littérature de son ampleur insaisissable.

La métaphore classique établit un écart sémantique de premier ordre. Le lien logique entre le référent et le référé se trouve à l'issue d'un seul *bondissement*. Dans la *correspondance* baudelairienne, l'écart demeure logique, même si le *bondissement* est double. C'est avec Rimbaud que la liaison logique entre les deux termes mis en relation se perd: et l'on entre dans le domaine de l'image. L'image poétique de Reverdy reste logique, bien que lui seul en détienne la clé interprétative. Chez les surréalistes, ayant recours à l'arbitraire et au hasard, l'écart est tel qu'ils avaient beau s'observer sous l'optique de la psychanalyse: il était possible, et voire désirable que nul mécanisme n'apportât la solution.

Nous arrivons là au *degré zéro de l'écriture*. L'acte de communication littéraire consiste, dans ce cas, à la négation de la possibilité de communication elle-même. La poésie contemporaine puise plus dans l'expression que dans la signification. Mais, l'expression de quoi, puisque le référé est aboli? Ce sera précisément dans la recherche des possibilités langagières autres que celles que dicte la réalité palpable: ce n'est plus l'expérience qui nous aide à voir la réalité dépeinte par le langage; l'imagination du lecteur doit pouvoir percevoir la beauté qu'il y a dans le fait magique d'assembler des mots appartenant à des domaines jusqu'alors inconciliables. Voilà la véritable aventure du langage poétique contemporain.

En tenant compte de cela, on ne peut plus *mesurer* la poésie. Dès qu'elle a quitté le domaine logique, aucun essai cartésien ne peut la décortiquer. Cohen (1966) et Bernard (1959), quoique leurs études visent la clarification du phénomène poétique, ne parviennent pas à embrasser de leur regard critique la totalité de possibilités qu'offre le langage. L'art s'est à tel point débarrassé des liens logiques de compréhension qu'il faut le regarder de nos jours avec des yeux différents: il ne faut plus essayer de comprendre mais de contempler.

Cela dit, quelle est la portée de la production en prose de Reverdy, nous pouvons nous demander, puisqu'elle n'abandonne pas tout à fait la logique –appelons-la ainsi– classique. Il suffit qu'elle éveille en nous des sentiments inhabituels pour que nous puissions la considérer comme poétique. Et Reverdy y réussit avec aisance. Si nous entendons le lyrisme comme l'expression sincère de l'âme, nul ne pourra contester le côté lyrique profond des *Poèmes en prose*. Le poète a recours à ses souffrances les plus intimes pour créer une œuvre poétique digne de tel titre. Dès qu'il s'engage dans la voie de la quête du moi, de la propre connaissance à travers la logique du discontinu, toute production sera plus poétique. Il nous confie ses secrets les plus cachés; en les dévoilant, il fait preuve de plus courage qu'il ne montre quand il se cache derrière le verbe scindé.

Nous revendiquons donc, en tant que lecteurs, la sincérité dans l'écriture du moi comme une véritable «arme» poétique.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BERNARD, Suzanne (1959): *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris, Nizet.
- CAWS, Mary Ann (1979): *La Main de Pierre Reverdy*. Ginebra, Droz.
- COHEN, Jean (1966): *Structure du langage poétique*. Paris, Flammarion Champs.
- LECLERC, Yvan (1990): *Lire Reverdy*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- PICON, Gaëtan (1960): *L'usage de la lecture (Tome II)*. Paris, Mercure de France.
- REVERDY, Pierre (1919): *La Guitare endormie*. Paris, Imprimerie littéraire.
- REVERDY, Pierre (1967): *Le Voleur de Talan*. Paris, Flammarion.
- REVERDY, Pierre (1968): *La Peau de l'homme (roman et contes)*. Paris, Flammarion.
- REVERDY, Pierre (1969): *Plupart du temps, I (1915-1922)*. Paris, Gallimard.
- REVERDY, Pierre (1973): *Note éternelle du présent. Écrits sur l'art (1923-1960)*. Paris, Flammarion.
- REVERDY, Pierre (1975): *Nord-Sud, Self-Defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*. Paris, Flammarion.
- REVERDY, Pierre (1980): *Au soleil du Plafond et autres poèmes*. Paris, Flammarion.
- RICHARD, Jean-Pierre (1964): *Onze études sur la poésie moderne*. Paris, Seuil.
- TODOROV, Tzvetan (1987): *La notion de littérature et autres essais*. Paris, Seuil.

Las cláusulas relativas en francés y su traducción al español: un estudio en la Facultad de Lenguas de la UAEM

Alma Leticia Ferado García

Universidad Autónoma del Estado de México

leitit@hotmail.com

Résumé

L'article suivant rend partiellement compte des résultats d'une étude réalisée à la Faculté de Langues de l'Université Autonome de l'État de Mexico (UAEM) sur la description des propositions relatives en français et en espagnol et faisant état de quelques concepts de traduction. L'article s'appuie sur l'hypothèse selon laquelle plus les connaissances en langue et en technique de traduction sont élevées, plus il y a de probabilité de traduire correctement un corpus donné. Pour ce faire, des élèves appartenant à trois niveaux différents de français ont traduit en espagnol un corpus de 15 phrases contenant des propositions relatives en langue cible, en l'occurrence en français. **Mots-clé:** traduction; propositions relatives; gallicisme; élicitation; participe présent; gérondif.

Abstract

For any student of translation it is of great importance the study of grammatical aspects, both in the source language as well as in the target language. The contact between these two languages may sometimes lead to the production of strange utterances. This article, besides presenting concepts about relative clauses in French and Spanish, shows how students, belonging to three different levels of French, translated into Spanish sentences taken from books in French. It was expected that the higher the level they studied, the better their performance would be. The results of this elicitation technique are presented and discussed.

Key words: translation; relative clauses; gallicism; elicitation technique; present participle; gerund.

* Artículo recibido el 4/07/2007, aceptado el 5/04/2008.

0. Introducción

Este artículo es parte de una investigación que se realizó en la Facultad de Lenguas de la Universidad Autónoma del Estado de México. El objetivo de este artículo es presentar cómo alumnos de tres diferentes niveles de francés traducen al español las cláusulas relativas francesas que tienen en su estructura un sustantivo y un participio presente. Para este estudio se quiere comprobar si los alumnos reconocen el uso de cláusulas relativas en la lengua original (LO) y en la lengua término (LT) para que sus traducciones sean de mejor calidad, ya que en algunos casos los estudiantes no identifican la presencia de una cláusula reducida que muestra el sustantivo unido a un participio presente y la traducen con esa misma estructura sin reparar en que para el español es más natural emplear la cláusula relativa completa sin caer en el empleo del galicismo de estructura.

Para cualquier estudiante de lenguas, en especial un estudiante de traducción, es de suma importancia el estudio gramatical del idioma que está estudiando, sin embargo, no debe olvidarse de lo necesario que es tener un buen conocimiento de su lengua materna. De no tenerlo, corre el riesgo de no saber transmitir el mensaje del texto origen correctamente en la lengua término. Aunque haya cumplido satisfactoriamente la fase de comprensión del texto, fallará en la fase de expresión.

1. Descripción gramatical

El presentar la descripción gramatical en las dos lenguas permite hacer un análisis contrastivo que propicia una mejor comprensión del problema y sus alcances en el ámbito de la traducción. En el presente artículo se describirá solamente la lengua escrita. En primer lugar se presenta el análisis de las oraciones subordinadas del francés.

Poisson-Quinton *et al.* (2002) explican que una proposición relativa es aquella que tiene una proposición subordinada unida a una proposición principal por un pronombre relativo simple (*qui, que, dont, où, quoi*) o por un pronombre relativo compuesto (preposición + *lequel: duquel, auquel*). Ejemplos:

- C'est un écrivain *qui a beaucoup de talent* et *dont les romans ont beaucoup de succès*.
- Vous voyez la dame en noir, *qui est là*, devant la banque? C'est la femme *que mon oncle a aimée toute sa vie*.

Estos autores destacan las siguientes características de las proposiciones subordinadas relativas:

1. Se utilizan cuando se quiere dar información adicional respecto a una palabra o una idea que ya han sido expresadas en la proposición principal; ejemplo:

- J'ai une sœur <--> J'ai une sœur *qui a cinq ans de plus que moi*.
- Je ne parle pas aux gens <--> Je ne parle pas aux gens *que je ne connais pas*.

2. Sirven para definir, describir, ilustrar, completar y profundizar.
3. Se emplean frecuentemente en forma oral y escrita.
4. Funcionan esencialmente como un adjetivo o como un complemento del nombre; ejemplos:
 - Je me suis acheté une robe *qui est rouge et noir* (= une robe rouge et noir).
 - Je me suis acheté une robe *dont l'encolure est en V* (= une robe à l'encolure en V).
5. Los pronombres relativos que se emplean en ellas, reemplazan el antecedente, el cual puede ser un nombre, un pronombre personal o un demostrativo. Ejemplos:
 - Les étudiants ont acheté *le livre que* le professeur leur a recommandé.
 - Vous cherchez votre chien? Je l'ai vu *qui* courait après un chat.
 - Mon mari? C'est celui *qui* a des moustaches.
6. Es posible la inversión después de todos los relativos excepto *qui*. Ejemplo:
 - Il regarde les feuilles *que le vent fait tourbillonner* / Il regarde les feuilles *que fait tourbillonner le vent*.
7. Pueden encontrarse después de las oraciones principales, dentro de la oración principal, o al inicio de la frase. Ejemplos:
 - C'est un très joli marché *qui attire beaucoup de monde*.
 - Les plantes *qui ne reçoivent ni eau ni lumière* dépérissent rapidement.
 - *Ce qui fatigue les professeurs de collège*, c'est que les élèves ne soient pas attentifs.
8. El modo del verbo dentro de la oración relativa subordinada puede ser el indicativo, el condicional o el subjuntivo. Ejemplos:
 - Le livre *que je lis en ce moment* me passionne.
 - Je connais une jeune fille *qui pourrait faire du baby-sitting*.
 - Il n'y a personne ici *qui puisse me renseigner?*

Delatour *et al.* (2004) añaden a estos modos el empleo del infinitivo con los siguientes usos:

- a) Insistir sobre la idea de posibilidad después de un pronombre relativo precedido de una preposición. Ejemplo:
 - Elle est seule. Elle n'a personne *à qui parler*.
- b) Después del pronombre *où*. Ejemplo:
 - Il cherchait un endroit calme *où passer* ses vacances.
- c) En frases impersonales. Ejemplo:
 - Il n'est pas facile de trouver un restaurant *où dîner* après une heure du matin.

Poisson-Quinton *et al.* (2002: 247) explican que la unión entre la oración principal y la subordinada relativa no es siempre de la misma naturaleza, ya que puede indicar una explicación o una restricción, por lo que existe la *oración relativa explicativa* y la *relativa restrictiva* o *determinativa*. Este sentido es muy similar al de las oraciones relativas en español, de las que existen dos clases: las explicativas o incidentales y las especificativas o determinativas. Estos autores indican que la oración explicativa es aquella en la que la relativa se encuentra entre comas, las cuales funcionan como si fueran paréntesis que encuadran información secundaria. Si se elimina la oración secundaria, no cambia el sentido de la oración principal. Ejemplo: «Attirée par le feu d'artifice, la foule, *qui arrivait des quatre coins de la place*, commençait à se rassembler sous la tour Eiffel».

Las oraciones relativas explicativas aportan distintos valores circunstanciales como causa, condición o concesión. Por su parte, las oraciones relativas restrictivas o también llamadas determinativas como en español, no presentan comas entre el antecedente y el relativo, lo que refuerza su unión, ya que si se suprime la relativa, la oración principal tendría un sentido diferente. Ejemplo: «Les candidats à *qui nous avons envoyé un courrier* peuvent se présenter dans nos bureaux pour un entretien à partir du 4 mai» (=les autres candidats peuvent rester chez eux, ils ne sont pas convoqués).

Delatour *et al.* (2004) concuerdan con Poisson-Quinton *et al.* (2002) en que la proposición subordinada se introduce por un pronombre relativo que reemplaza un nombre o un pronombre llamado «antecedente». Añaden que la forma de los pronombres relativos varía según su función.

Delatour *et al.* (2004) indican que el participio presente del francés puede emplearse dentro de las oraciones subordinadas relativas; por ejemplo:

- Les personnes *ayant* un ticket bleu doivent se présenter au contrôle.
- = Les personnes *qui ont* un ticket bleu ...
- Une fille *portant* un énorme bouquet s'avance vers le Président.
- = Une fille *qui portait* un énorme bouquet...

Es este uso del participio presente el que se esperaba que identificaran y tradujeran correctamente los estudiantes. Para ello, debían emplear una oración relativa en español con su pronombre relativo y no copiar la estructura de sustantivo + participio presente o traducir con un gerundio.

A continuación se presenta la descripción de las oraciones subordinadas en español. En esta lengua romance existen tres tipos de oraciones subordinadas: sustantivas, adjetivas y adverbiales. Para este trabajo, solo se analizan las oraciones subordinadas adjetivas. De acuerdo con la *Gramática Lengua Española* (2000: 184) de Larousse, a estas oraciones se les da el nombre de relativas y están siempre relacionadas con un sustantivo o una palabra sustantivada; por lo tanto, equivalen a un adjetivo y

funcionan como modificadores directos de un nombre. Estas oraciones adjetivas están introducidas, por lo regular, por un pronombre relativo, el cual va precedido del sustantivo al que modifica y con el que tiene concordancia. Los pronombres relativos más comunes son: *que* (único pronombre invariable), *cual*, *quien*, *quienes*, *el que*, *la que*, *los que*, *las que*, *cuyo*, *cuya*, *cuyos*, *cuyas*; los cuales en ocasiones pueden estar precedidos de una preposición. Beristáin (1996) menciona que además de estos pronombres relativos, las oraciones subordinadas adjetivas pueden tener como nexos adverbios tales como: *donde*, *cuando*, *cuanto* y *como*, siempre y cuando estos adverbios tengan un antecedente. Ejemplo: «*Todo cuanto* has hecho es valorado».

La *Gramática Lengua Española* (2000: 185) de Larousse indica que existen dos clases de oraciones subordinadas adjetivas: las explicativas o incidentales y las especificativas o determinativas. Las oraciones adjetivas explicativas tienen un carácter calificativo puesto que expresan una cualidad, defecto o particularidad del sustantivo al que modifican; por eso se escriben entre comas y son prescindibles; ejemplo: «Mi suegra, *que es muy diligente*, hizo todos los preparativos para la ceremonia».

Las oraciones adjetivas especificativas determinan al sustantivo al que se refieren. La diferencia con las anteriores radica en que ni se escriben entre comas ni hay pausa al pronunciarlas, además de que son indispensables para el sentido cabal de la oración; ejemplo: «Los *hombres que recibieron tratamiento psiquiátrico* mostraron un cambio en su conducta». Estas oraciones limitan la extensión del sustantivo al cual determinan.

Samuel Gili Gaya (1994: 196) destaca que cuando se emplea el gerundio no con un carácter explicativo, sino especificativo, su uso se siente como incorrecto, lo cual es un galicismo. Este estudioso de la lengua proporciona varios ejemplos para mayor claridad y los compara con sus correspondientes de relativo:

<i>Los alumnos, viviendo lejos, llegaban tarde a la escuela</i> (explicativa).	<i>Los alumnos, que vivían lejos, llegaban tarde a la escuela</i> (explicativa).
<i>Los alumnos viviendo lejos llegaban tarde a la escuela</i> (especificativa e incorrecta).	<i>Los alumnos que vivían lejos llegaban tarde a la escuela</i> (especificativa y correcta)

Cuando el gerundio pierde su cualidad verbal para convertirse en adjetivo, su empleo es incorrecto; por lo que frases como: «un decreto nombrando director», «un oficio remitiendo el expediente», etc., se deben expresar con un nexo, puesto que el gerundio es especificativo; deben decir entonces: «un decreto que nombra director», «un oficio que remite el expediente», etc. Gili Gaya (1994: 195) indica además que, cuando el gerundio se refiere al sujeto, entonces tiene carácter explicativo; ejemplos: «El capitán, viendo que el barco se hundía, mandó preparar las lanchas de salvamento»; «Me puse a contemplar el paisaje, dejando a un lado mis preocupaciones». En estos ejemplos, el gerundio enuncia una acción secundaria al sujeto y la oración su-

bordinada adjetiva está explicando la acción principal, por lo que está escrita entre comas.

Gili Gaya (1994: 196) destaca que las oraciones de relativo explicativas pueden servir de guía sobre el carácter explicativo del gerundio, y proporciona el siguiente ejemplo: «Las leyes aduaneras, regulando las importaciones, protegen la economía nacional»; en este caso, se explica o desenvuelve una cualidad de todas las leyes aduaneras y, por lo tanto, la expresión es correcta. Pero, si se suprimen las comas, entonces es una oración especificativa ya que estamos determinando que sólo se refiere a ciertas leyes aduaneras. Uso incorrecto del gerundio: «Las leyes aduaneras regulando las importaciones protegen la economía nacional». Es necesario entonces emplear el relativo que y decir: «Las leyes aduaneras que protegen la economía nacional».

Después de haber presentado una panorámica de los aspectos gramaticales de ambas lenguas, es necesario hablar sobre el proceso de la traducción.

García Yebra (1994: 305) reproduce la definición de traducción, como proceso, que aparece en el *Dictionnaire de Linguistique* de Jean Dubois *et al.* (1973): «Traduire c'est énoncer dans une autre langue (ou langue cible) ce qui a été énoncé dans une langue source, en conservant les équivalences sémantiques et stylistiques».

Es decir, la traducción «consiste estrictamente en un acto de comunicación que pretende reproducir el sentido de un mensaje, mediante la creación, en otra lengua, de un mensaje equivalente, con una función comunicativa similar, expresado en la forma más adecuada posible, para que pueda ser entendido por un nuevo lector en una nueva situación»... «Así, un primitivo acto de comunicación, concebido en una situación comunicativa concreta, pasa a formar parte de un nuevo proceso, tras haber sufrido una serie de transformaciones de diversa índole, extratextuales e intratextuales, pero asentadas fundamentalmente en la base material de dicho acto: los signos lingüísticos» (Tricás Preckler, 1995: 33-34).

García Yebra (1994: 311) menciona que, a su juicio, la regla de oro para toda traducción es «decir todo lo que dice el original, no decir nada que el original no diga, y decirlo todo con la corrección y naturalidad que permita la lengua a la que se traduce», pero añade que la dificultad reside en aplicar las tres normas al mismo tiempo. El proceso de traducción tiene dos fases y las podemos encontrar expresadas en la regla de oro antes mencionada.

El parentesco de las dos lenguas que intervienen en el proceso de la traducción debería facilitar la tarea del traductor, al menos en la fase de comprensión (García Yebra, 1994: 345). La distancia que separa al francés del español es mayor que la distancia con el italiano o el portugués, pero es menor que la distancia del inglés al español; sin embargo, muchas veces se encuentran mejores traductores de esas lenguas más distanciadas, que de las cercanamente emparentadas. Al parecer se dedica un

estudio más formal a las lenguas más alejadas, y se cree que para las cercanas no es necesario poner un gran empeño en su estudio.

García Yebra (1984: 353) menciona que: «En el bilingüismo de los traductores se producen efectos análogos a los que se dan en el contacto interlingüístico de poblaciones enteras: cuanto más débil sea el conocimiento o dominio de la lengua propia, tanto más frecuentes serán en la traducción las interferencias de la lengua extraña»; añade que «estas interferencias son calcos innecesarios o incorrectos contrarios a la norma o a la costumbre de la LT, y se designan con nombres que aluden a la lengua invasora: *anglicismo*, *galicismo*, *italianismo*, *latinismo*, etc.». García Yebra (1994: 356) añade que los anglicismos y galicismos léxicos y sintácticos son las interferencias más frecuentes en español, porque el inglés y el francés son hoy las lenguas de las que más se traduce a la nuestra.

Galicismos. Como se mencionó en el párrafo anterior, los galicismos son calcos innecesarios o incorrectos contrarios a la norma de la lengua término y que aluden a la lengua francesa. En español podemos encontrar tanto galicismos léxicos como sintácticos. Pottier (1989) define el galicismo como cualquier préstamo directo del francés, sea léxico, gramatical o semántico; añade que este fenómeno supone un tipo de bilingüismo, o por lo menos un contacto bastante estrecho entre las civilizaciones.

En cuanto a galicismos léxicos, podemos encontrar listas de ellos en diversas obras, pero para el estudio que se llevó a cabo, se enfoca solamente a galicismos de estructura. Pottier (1989) proporciona algunos ejemplos de galicismos sintácticos y recalca que en sintaxis es más delicado observar los galicismos, porque puede haber coincidencia en la evolución de los dos idiomas.

Discrepancias en el uso de los tiempos verbales. García Yebra (1984) ejemplifica algunas de las discrepancias en el uso de los tiempos verbales con la finalidad de alertar al lector para aprender a reconocerlas y descubrir por sí mismo otras que se le presenten. García Yebra (1984: 602) muestra algunas discrepancias relacionadas con el uso del gerundio o del participio presente entre el francés y el español; para este artículo se muestra la segunda discrepancia ya que es la de interés en este trabajo.

En este caso, el francés emplea un participio presente antecedido por un sustantivo. Ésta es una oración relativa reducida donde no encontramos el pronombre relativo, lo cual es un uso natural en francés. Al hacer la traducción al español, el estudiante no siempre identifica esta estructura y la traduce como sustantivo con gerundio, en lugar de emplear la cláusula relativa completa del español. Ejemplo: «Des lithographies coloriées *s'effaçant* dans leurs cadres noirs, sur la boiserie grise des murs». Una traducción incorrecta calcando el galicismo de estructura sería: «Litografías iluminadas *esfumando/esfumantes* en sus negros marcos...». La traducción correcta

con una oración relativa adjetiva en español sería: «Litografías iluminadas *que se esfumaban* en sus negros marcos sobre el enmaderado gris de las paredes».

Otro ejemplo sería: «Les mots *commençant* par une voyelle...». Traducción incorrecta: «Las palabras *comenzando* por una vocal...». Traducción correcta: «Las palabras *que comienzan* por vocal...».

2. Metodología

Se buscó la técnica más apropiada de obtención de datos para esta investigación y se consideró la elicitación experimental para realizar el instrumento de obtención de datos. La principal justificación para utilizar este tipo de elicitación se debe a la necesidad de obtener datos en propiedades específicas lingüísticas o pragmáticas. A diferencia de los juicios de gramaticalidad, que se enfocan en la competencia del hablante, en lo que ellos saben, las elicitaciones se enfocan en la actuación, es decir, en lo que pueden hacer o producir (Ellis, 2002).

La técnica de elicitación en traducción consiste en pedirle al evaluado que traduzca expresiones, oraciones o pasajes enteros de la lengua meta o hacia ella. Aquí se consideraron oraciones de francés para su traducción al español. Se diseñó un instrumento de elicitación de datos que consistió en la selección de doce oraciones con la estructura sustantivo con participio presente cuya traducción al español promoviera el empleo de una cláusula relativa; se insertaron al azar otras tres oraciones con gerundio o participio presente con otro uso, que sirvieran como distractores. Estas oraciones fueron tomadas de dos novelas de actualidad. Se elaboró un pequeño glosario que pudiera facilitar al alumno la búsqueda de vocabulario desconocido.

En una primera etapa se realizó el pilotaje del instrumento (que tenía diez oraciones en total) con un grupo y de los resultados observados se hicieron las modificaciones pertinentes y se procedió a su aplicación.

Con el instrumento corregido, se procedió a su aplicación a tres grupos de francés de distinto nivel: para el nivel principiante se le aplicó a 12 sujetos, para el nivel intermedio a 20 y para el nivel avanzado a 8 sujetos.

Después de haber elaborado, piloteado, corregido y aplicado el instrumento de elicitación, se procedió a la elaboración de las tablas correspondientes de resultados, para luego pasar al análisis de las traducciones obtenidas.

4. Análisis de resultados

La información obtenida se concentró en tablas, una por cada oración. Cada tabla se divide en tres niveles: básico, intermedio y avanzado. Al terminar de capturar las repuestas de cada nivel, se contabilizó la frecuencia de cada opción dada. Posteriormente, se hizo la sumatoria en forma vertical, para verificar que correspondía al número total de sujetos que habían respondido el instrumento de ese nivel.

Con las tablas de resultados completas, se inició el procesamiento de los datos para hacer un análisis cuantitativo. La primera etapa de este análisis consistió en analizar cada tipo de respuesta obtenida y, con base en la teoría estudiada, determinar si era correcta o incorrecta. Se hizo un pequeño cuadro que presentara cuántas respuestas eran correctas, cuántas incorrectas y qué porcentaje les correspondía. Este cuadro se hizo para cada nivel. Los datos se vaciaron en un cuadro por cada oración. Al tener estos cuadros por nivel y por oración, se sumaron los resultados de las doce oraciones que tenían la estructura objeto del estudio.

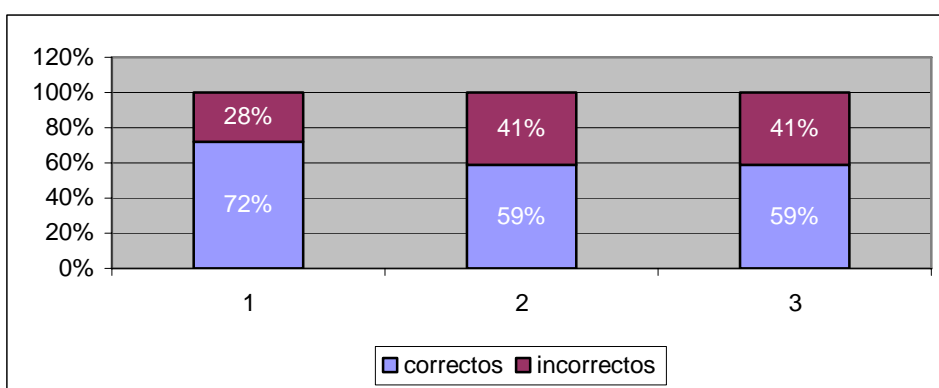
La segunda etapa del análisis cuantitativo consistió en determinar un continuo de calidad de estos resultados, el cual quedó de la siguiente manera:

😊	😐	😞
correctos relativos	correctos otros	incorrectos otros incorrectos gerundio

Resultados de la aplicación del instrumento

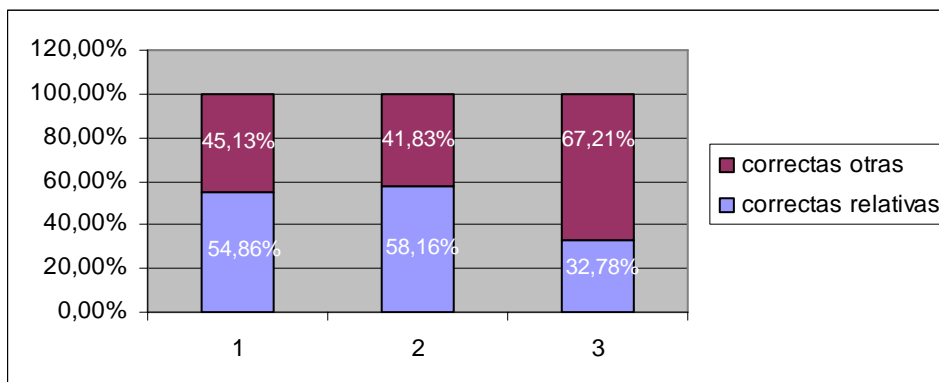
A continuación se presentan las gráficas con los resultados por nivel. La columna número 1 representa los resultados de los alumnos principiantes, la columna número 2 corresponde al nivel intermedio y la columna número 3 a los sujetos de nivel avanzado.

En la primera gráfica puede apreciarse el resultado global de respuestas correctas e incorrectas. En esta gráfica podemos ver que los alumnos principiantes fueron los que tuvieron más respuestas correctas, posteriormente para los alumnos de nivel intermedio disminuye este porcentaje y los alumnos de nivel avanzado permanecen con el mismo porcentaje de corrección que los de nivel intermedio. El decremento y posterior estancamiento de los porcentajes de respuestas correctas totales indica que los alumnos de francés no aumentan la corrección de sus respuestas, por el contrario, disminuye. Esto puede deberse a que, por su plan curricular, han dejado de practicar la traducción.



Desglosando estos datos, a continuación se presenta dentro de las respuestas correctas, qué porcentaje de sujetos emplearon oraciones relativas en español, y qué

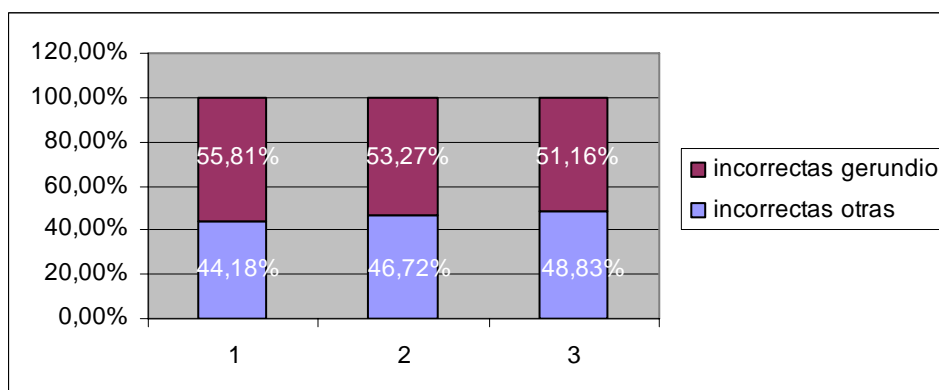
porcentaje de sujetos empleó otro tipo de respuesta que se consideró también como correcta aunque no fuera una oración relativa.



Dentro de las oraciones correctas relativas se observa que de nivel básico a intermedio hay un ligero incremento de casi 4%. Pero el nivel avanzado tiene un gran descenso, respecto al nivel intermedio, de 25.38% en el empleo de oraciones subordinadas relativas.

Los porcentajes de otro tipo de respuestas correctas muestran que de nivel básico a intermedio disminuye ligeramente, mientras que el amplio incremento hacia el nivel avanzado sugiere que los alumnos que están por egresar, prefieren hacer uso de una gama más amplia de otro tipo de respuestas correctas y no emplean las oraciones relativas, lo cual sería mejor.

El desglose de las respuestas incorrectas se presenta en la siguiente gráfica:



En esta gráfica puede apreciarse que el porcentaje de respuestas incorrectas con gerundio disminuye en aproximadamente 2% de nivel a nivel y, por lo tanto, la columna de otro tipo de respuestas incorrectas aumenta. Aunque siguen estando incorrectas las respuestas, los alumnos avanzaron en el continuo de calidad presentado.

De acuerdo con las cifras presentadas, en términos generales puede apreciarse que: del nivel básico al intermedio disminuyó el porcentaje de respuestas correctas; del nivel intermedio al avanzado el porcentaje permanece igual, es decir, inferior al del nivel básico. Y, a pesar de que hay más respuestas incorrectas en niveles avanzados, los sujetos dejaron de emplear la misma estructura del francés y buscaron otras opciones más naturales en su traducción al español. Con estos datos podemos afirmar que la calidad de las traducciones de los alumnos de francés, respecto a este aspecto gramatical, no incrementa conforme avanzan en sus estudios de lengua y traducción.

5. Conclusiones

Para este estudio los alumnos no avanzaron en el continuo de calidad propuesto, lo cual puede deberse a diversos factores como el currículum cursado, la falta de práctica, la motivación intrínseca y extrínseca, la habilidad para traducir, el dominio de la lengua término, la instrucción recibida, entre otros. Podría hacerse uso de otras técnicas de investigación que profundicen en los efectos de las variables antes señaladas, para de este modo abrir otros ámbitos de análisis del comportamiento observado.

El tener un amplio conocimiento de la lengua materna y de la segunda lengua ayudará a tener traducciones de mejor calidad. Por lo que es imprescindible dar un gran énfasis en unidades de aprendizaje como Lectura y Redacción, *Morfología*, *Sintaxis* y *Semántica*, entre otras. Este trabajo sólo desarrolla un pequeño aspecto de estas lenguas como una muestra de análisis comparativos que pueden desarrollarse.

Los alumnos emplearon el participio presente en algunas de sus traducciones, lo cual puede deberse a la cercanía tipológica que hay entre la lengua francesa y la española, a pesar de que el participio presente en español ya está en desuso.

Aquí se presentan los resultados del análisis cuantitativo. En un estudio posterior podría hacerse un análisis cualitativo en el que se analizaran los galicismos presentados y los métodos de traducción empleados por los sujetos.

No fue posible hacer la comparación de las traducciones de los alumnos con las traducciones de traductores profesionales ya que no se cuenta con las obras traducidas directamente del francés al español. Las obras en español fueron traducidas del inglés.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERISTÁIN, Helena (1996): *Gramática Estructural de la Lengua Española*. México, LIMUSA-UNAM, 3ª ed.
- CANTERA, Jesús y Eugenio DE VICENTE (1994): *Gramática francesa*. Madrid, Cátedra, 2ª ed.

- DELATOUR, Yves *et al.* (2004) *Nouvelle Grammaire du Français. Cours de Civilisation Française de la Sorbonne*. París, Hachette
- ELLIS, Rod (2002): *The Study of Second Language Acquisition*. Oxford, Oxford University Press.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (1984): *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid, Gredos.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (1994): *Traducción: Historia y Teoría*. Madrid, Gredos.
- GILI GAYA, Samuel (1994): *Curso Superior de Sintaxis Española*. Barcelona, Bibliograf.
- GONZÁLEZ PEÑA, Carlos (1985): *Manual de Gramática Castellana*. México, Patria.
- JUDGE, Anne y F. G. HEALEY (1983): *A Reference Grammar of Modern French*. Londres, Arnold.
- LAROUSSE (2000): *Gramática de la Lengua Española*. México, Larousse.
- OTTO Emilio y Gustavo KORDGIEN (1999): *Gramática sucinta de la lengua francesa*. Barcelona, Herder, 31ª ed.
- POISSON-QUINTON, Sylvie *et al.* (2002): *Grammaire Expliquée du Français*. París, CLE international / VUEF.
- POTTIER, Bernard (1989): «Galicismos», en *Gran Enciclopedia Rialp*. Madrid, Rialp, 655-657.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1973): *Esbozo de una nueva gramática de la Lengua Española*. Madrid, Espasa Calpe.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1999): *Gramática Descriptiva de la Lengua Española*. Madrid, Espasa Calpe (col. Lebrija y Bello).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001): *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, RAE - Espasa Calpe. Disponible en Internet: <http://buscon.rae.es/diccionario/drae.htm>.
- REVILLA DE COS, Santiago (2001): *Gramática Española Moderna. Un nuevo enfoque*. México, McGraw-Hill, 2ª ed.
- SECO, Manuel (1996): de la Real Academia Española. *Gramática esencial del español*. España, Espasa-Calpe, 4ª ed.
- TRICÁS PRECKLER, Mercedes (1995): *Manual de Traducción Francés | Castellano*. Barcelona, Gedisa.
- VÁZQUEZ-AYORA, Gerardo (1977) *Introducción a la traductología*. Washington, D.C., Georgetown University Press.

Interpretaciones del tópico de la ciudad muerta en la poesía francesa y española

Rafael García Pérez

Universidad Carlos III de Madrid

rgarci1@hum.uc3m.es

Résumé

Cet article se propose d'étudier quelques-unes des interprétations du motif littéraire de la ville morte dans la poésie française et espagnole de la fin de siècle. Dans cette perspective seront analysés, en un premier temps, les interactions éventuelles entre le motif lui-même ainsi que quelques-uns des usages les plus anciens du syntagme «ville morte», et en un second temps, l'influence que le motif a pu avoir sur d'autres motifs littéraires de l'époque, dont le jardin.

Mosts clé:

Ville morte; poésie; fin de siècle.

Abstract

In this paper, we examine some interpretations of the «dead town» literary topic in the French and Spanish poetry of the Fin-de-Siècle. We take into consideration, on the one hand, the relations between this topic and some older usages of the expression «dead town» and, on the other, some of its possible influences on other topics of the Fin-de-Siècle, specifically the gardens.

Key words:

Dead town; poetry; Fin-de-Siècle.

0. Introducción

En numerosos estudios se ha puesto de manifiesto la importancia de la obra de Georges Rodenbach y, especialmente, de su novela *Bruges-la-morte* (1892), en la fijación y difusión del tópico finisecular de la ciudad muerta, tópico que ha llegado hasta la literatura en español (geográficamente, por tanto, Hispanoamérica y España).

* Artículo recibido el 23/11/2007, aceptado el 21/02/2008.

No obstante, apenas se ha tratado sobre el origen del tópico ni de las repercusiones que su proceso de formación ha podido tener en su evolución y tratamiento posterior¹. Con el presente artículo me propongo, en consecuencia, estudiar dos aspectos del tópico que considero íntimamente relacionados: por un lado, su nacimiento, tanto desde el punto de vista lingüístico, es decir, de los procesos que llevaron a la acuñación del sintagma «ciudad muerta», como desde el punto de vista puramente literario; en segundo lugar, exponer algunas de las posibles influencias de los orígenes del tópico con su reinterpretación en la poesía del fin de siglo. Para ello, partiré de un corpus comparado de textos en francés y en español. Tomaré como punto de arranque a Georges Rodenbach y su ciclo poemático *Paysages de ville*, perteneciente al conocido libro *Le règne du silence*; desde él, analizaré las reformulaciones que hacen del tópico Albert Samain en su soneto *Ville morte* y Francisco Villaespesa en una composición titulada, precisamente, *Ciudad muerta*. Como cierre, trataré de establecer las posibles interferencias existentes, en algunos casos, entre este tópico y el del jardín, tomando como base el poema *Jardín Gris*, del libro *Alma*, de Manuel Machado.

1. Proceso de acuñación de la expresión «ciudad muerta» en francés y español

Tanto en Francia como en España, el sintagma «ciudad muerta», con valor unitario, es bastante reciente. En el país vecino aparece por primera vez a principios del s. XIX. Su origen hay que vincularlo a los resultados obtenidos tras los trabajos de excavación arqueológica iniciados en la época y a la sugestión que producían las ciudades perdidas y olvidadas de los países exóticos, principalmente del oriente. «Ciudad muerta» designaba, por tanto, una ciudad deshabitada, abandonada, sin vida; pero no cualquiera. Se trataba de ciudades que tenían un encanto especial y que eran capaces de hablarnos de toda una civilización desaparecida, de un mundo rico recordado con nostalgia. Así, ya en 1829, Jules Lenín, en su obra *L'âne mort et la femme guillotinée*, recoge el siguiente párrafo²:

De même si, après vos belles promesses, au lieu de jeter votre lecteur dans quelque *ville morte* de l'orient, au milieu de ces palais et de ces sphinx contemporains de Sésostris, vous lui faites passer la nuit dans quelque misérable auberge de carrefour...

También en España, como en Francia, se prestó enorme atención a las nove-

¹ Hinterhäuser (1980: 46), muy someramente, señala tan solo que un nutrido grupo de selectos, desde que Napoleón cede a Austria la República de Venecia en Campoformio, empezaba a tejer el mito de Venecia, ciudad muerta, pero no especifica en qué medida; tampoco aclara nada acerca de la utilización del sintagma que lo designa, ni de su relación con el contenido del mito.

² Para esta sección, he tomado los textos franceses y españoles de los corpus FRANTEXT y CORDE respectivamente.

dades de este tipo de yacimientos³, lo que hizo que el sintagma que se difundiera por la lengua general:

...en otro lado, el vasto semicírculo trazado por la especie de península de Salerno, donde se hallan todos los pueblos que cité antes; y en medio se ven las ciudades muertas, Herculano y Pompeya, y las que la han reemplazado a poca distancia, y Portici, y la Torre del Greco, y cien otros pueblecillos escalonados, (¡qué horror! ¡qué temeridad!) a la falda misma del Vesubio.

(Pedro Antonio de Alarcón, 1861)

No es de descartar que el antecedente inmediato se encuentre en la aplicación del sintagma, desde un punto de vista más literario y de modo aislado, a Roma, símbolo desde antiguo de las glorias pasadas y ejemplo de la vanidad humana; en todo caso, no pareció tener mayor repercusión:

Asilo un tiempo vil de malhechores,
Esta *muerta ciudad* la vio a su frente
En héroes transformar sus moradores.
Si renaciese así, no la domara
Ni Africa inerte, ni Asia envilecida,
Ni América servil, ni Europa avara.
¡Reyes! pensad en Roma destruida,
Y esta noche os será noche de vida.

(Manuel María Arjona: *Poesías*)

Desde mediados del s. XIX, sin embargo, la influencia de la imagen transmitida por los arqueólogos acerca de la magnificencia de las ciudades perdidas se extiende y moldea la escritura a varios niveles. Solo desde esa perspectiva se pueden entender nuevos usos literarios, como el siguiente de Balzac (*Une double famille*, 1842): «Ah ! jeune homme, les événements de la vie ont passé sur mon cœur comme les laves du Vésuve sur Herculanium: la ville existe, morte».

Los escritores se dieron cuenta muy pronto del poder metafórico de la «ciudad muerta» y se encargaron de trasponer esta denominación a otro tipo de ciudades que presentaban alguna semejanza con las descubiertas en los yacimientos arqueológicos. En ello tuvo un papel importante el movimiento romántico o posromántico, que había revitalizado, idealizándolo, cierto pasado europeo. De ese modo, no es de extrañar que se aplicara a ciudades que destacaban por su antigua magnificencia, convertidas, a pesar de hallarse aún habitadas, en una especie de gran museo sugerente y

³ Litvak (1986: 193-249) destaca la importancia que tendrá la Arqueología en el exotismo de una parte de la literatura del Fin de Siglo.

evocador⁴. Unas de las primeras designadas con este sintagma fueron las españolas, lo que se corresponde con el interés que nuestro país había despertado en Europa como nación típicamente romántica. Théophile Gautier, precisamente, en su *Voyage en Espagne* (1843), nos traza una descripción de Córdoba muy significativa a este respecto: «Cordoue est une *ville morte*, un ossuaire de maisons, une catacombe à ciel ouvert, sur qui l'abandon tamise sa poussière blanchâtre...».

En este ejemplo se puede apreciar ya la conexión entre el sintagma y el ambiente especial de este tipo de ciudad que encontraremos en el fin de siglo, desde que Rodenbach la haga, más tarde, universal.

Las metáforas podían ser de diverso tipo y, así, se utilizaba también este sintagma para referirse a cualquier otra ciudad en que reinara la calma y se respirara una atmósfera similar a esas otras invadidas por el recuerdo de su pasado, como se aprecia en este fragmento de Alexandre Dumas (*La dame aux camélias*, 1848): «...et je descendis en courant la longue allée que j'avais parcourue tant de fois. Cette nuit-là personne n'y passait. On eût dit la promenade d'une *ville morte*⁵».

No es casualidad que, en España, sea uno de los precursores de nuestro modernismo intimista, Gustavo Adolfo Bécquer, quien se haga eco de esta expresión al referirse a Toledo. Él fue, además, de los primeros que pusieron de relieve el valor simbólico de la ciudad, estableciendo vínculos indisolubles con su pasado:

...pero nunca, cual entonces, pude sentir toda la inexplicable poesía que irradia y la hace aparecer encarnación humana del mundo de idealidad que vive en Toledo; flor pálida de las minas, que en medio de su juventud y belleza tiene algo de severo y triste, y se antoja un espíritu del pasado que viene al través de los siglos revistiendo diversas formas, y es como el alma inmortal de la *ciudad muerta*.

(Artículos y escritos diversos, 1870)

2. La «ciudad muerta» decadentista y simbolista. Evolución del tópico

A partir de la década de 1880, se empieza a sentir con mayor fuerza la proyección simbólica de la ciudad muerta, prolongación del mundo interior. Pierre Loti,

⁴ Ciudades que –y es el caso de Venecia– otros autores románticos anteriores, como muy bien apunta Hinterhäuser (1980: 46), habían empezado ya a envolver en un aura de mito. A este respecto, por ejemplo, son especialmente interesantes las poesías de Lord Byron recogidas en el Canto IV de su *Childe Harold*.

⁵ Precisamente, con esta idea de comparación, el sintagma tendrá gran éxito más adelante. Basten tres ejemplos significativos. El mismo T. Gautier en *Le roman de la momie*, al describir la ciudad de Tebas, señala «qui, sans elle, eût présenté l'aspect d'une *ville morte*». Emile Zola, en *La curée*, dice: «Il leur semblait qu'ils entraient dans une ville morte». En el famoso *Journal* de los hermanos Goncourt también se puede leer: «...et en y entrant, on a la sensation d'entrer dans une *ville morte*».

por ejemplo, en su *Roman d'un spahi* (1881), expresa ya, desde la conciencia de su personaje: «C'était triste le soir, dans ce quartier mort, isolé au bout d'une *ville morte*».

Siguiendo el prestigio de las ciudades italianas, especialmente Venecia, Paul Bourget (*Mensonges*, 1887) habla así de la ciudad de Pisa: «J'ai donc quitté Florence encore et je me suis abattu sur Pise, la *ville morte* dont j'avais déjà goûté la taciturne douceur».

Pero, como muy bien se ha señalado en tantos trabajos, será Georges Rodenbach quien cree verdaderamente el tópico literario de la «ciudad muerta» que se difundirá después por la poesía francesa y española. Como ha señalado Lozano Marco (2000), Rodenbach inaugura «el tema de la ciudad como estado de ánimo, trasladando a un nuevo espacio la fórmula de Amiel “un paysage est un état d'âme”»⁶. Pero también será él quien dé el impulso definitivo al sintagma «ciudad muerta» interpretado desde ese punto de vista, pues lo utiliza de modo abundante en buena parte de su producción⁷. Aunque es verdad que su novela *Bruges-la-morte* fue la que más contribuyó a la consolidación y, posteriormente, a la expansión de esta expresión y de este tópico, su tratamiento poético tuvo también notable importancia. Resulta interesante, en particular, el que hizo en un momento inmediatamente anterior, como el de la sección *Paysages de ville* de su libro *Le règne du silence* (1891), donde ofrece una visión muy personal que no siempre se recuperó del mismo modo por otros poetas del periodo.

Para Rodenbach, la ciudad muerta se sitúa en Flandes y, por el resto de su obra, sabemos que tenía un referente concreto: Brujas. Entronca, en ese sentido, con las representaciones más elaboradas de los románticos, como la Córdoba de Gautier, a la que me he referido más arriba. Es, por tanto, una ciudad muerta desde el punto de vista connotativo, pero no desde el denotativo, pues no está vacía ni oculta bajo la lava o la arena. En numerosos pasajes se nos muestra que sigue habitada, aunque quienes viven en ella tengan una presencia casi fantasmagórica, como en el poema V:

⁶ Precisamente a la ciudad como «paisaje del alma» en la obra de Rodenbach se refiere Illouz (2004: 125), para quien la novela *Bruges-la-morte* tiene como verdadero tema «les analogies secrètes qui se tissent entre une âme et un paysage».

⁷ No en toda. Paul Gorceix (1998: 360) señala con razón: «Avec *La jeunesse blanche*, prend forme l'idée d'associer la cité à sa vie intérieure, non pas la ville moderne, paroxystique, tentaculaire, “la pieuvre ardente et l'ossuaire” des *Campagnes hallucinées*, mais la cité médiévale, porteuse des souvenirs de Van Eyck et Memling, repliée sur son passé, transfigurée au point de devenir l'analogie d'une âme spleenétique et, au delà, le chiffre de la décadence fin de siècle». Sus obras anteriores no recogen, por tanto, este tópico y, aunque es verdad que *La jeunesse blanche* [1886-1887] empieza a forjarlo, habrá que esperar hasta 1888 para encontrar la primera mención explícita de la ciudad muerta, y hasta 1891 para una utilización consciente y abundante de este sintagma.

En ces villes qu'attriste un chœur de girouettes,
 Oiseaux de fer rêvant de fuir au haut des airs,
 En des villes sans joie aux carrefours déserts
Où de rares passants, en grises silhouettes,
Se meuvent, balançant leur marche comme un glas,
 On sent un froid silence uniforme qui plane;
 [...]

Más que una ciudad muerta en sentido estricto, parece moribunda, con una vejez que la acerca a la tumba, pero a la que no ha acabado de llegar:

Ébranle la langueur des anciennes maisons
 Dont le front se lézarde en rides de vieillesse.
 Sombres murs avancés en âge ! Vieux logis
 De qui l'âme s'attarde aux rideaux défraîchis,
 Branlants de souvenirs et perclus de tristesse,
 Qui tamponnent avec de la mousse à leur flanc
 La blessure au sang vif des briques s'éraflant;
 [...]

Precisamente por eso, sigue dotada de un alma, y tiene recuerdos y tristezas⁸. La identificación del poeta con ella es total. Así, en el poema XV, este puede considerarla su hermana silenciosa, como él nostálgica de antiguos esplendores, cuando aún tenía un puerto de mar que la había hecho rica y floreciente:

[...]
 Nous sommes tous les deux la tristesse d'un port
 Toi, ville ! Toi ma soeur douloureuse qui n'as
 Que du silence et le regret des anciens mâts ;
 Moi, dont la vie aussi n'est qu'un grand canal mort !
 [...]

En el poema IX, la personificación de las vetustas paredes de las casas, a su vez una metonimia, si se quiere, de la ciudad en su conjunto, es aún más evidente:

Les cloches, c'est de la séculaire musique,
 Musique dont la vie un peu se communique
À l'agonie, à la tristesse des murs gris
Qui se sentent moins seuls, un moment, moins aigris;
 Car c'est du bruit joyeux qui sur eux persévère
 Ô vieux murs, rajeunis par ce chant cristallin,
 Quand les cloches, au long d'un escalier de verre,
 Viennent enguirlander, d'airs nouveaux, leur déclin.

⁸ La literatura decadente y simbolista y, sobre todo el modernismo español, como sabemos, se llenó de referencias al alma, que no solo se encontraba en las personas, sino también en las cosas. Ricardo Guillón (s.a.), por ejemplo, revela las conexiones de muchos de los autores de la época con el orfismo.

Las imágenes de la ciudad se ofrecen siempre a la hora del crepúsculo, en el otoño, envuelta en las brumas del invierno, o de noche, bajo la luna. Estos elementos le sirven al poeta para crear ese ambiente específico de muerte y desolación que constituye el reflejo de todo un estado anímico:

Quand luit la lune en des clartés irradiantes,
 Quelle misère au long des quais. Dans le canal
 Les maisons en surplomb ont l'air de mendiants;
 Pauvresses à la file et que protègent mal
 Du vieux lierre troué, des haillons de feuillage;
 [...]

Ahora bien, si el tópico de la «ciudad muerta» empezó a cobrar fuerza a partir de este momento y se utilizó en muchas ocasiones como símbolo del mundo interior del poeta, de la devastación del alma, no incluyó siempre los mismos ingredientes. El origen del sintagma «ciudad muerta» y la relación entre su significado inicial denotativo y sus valores connotativos condujo a algunos autores a tratar el tópico de un modo un tanto distinto. Si Rodenbach desarrolla y profundiza la visión romántica de la ciudad muerta como ciudad aún no desaparecida, enraizada en un pasado más glorioso del que solo quedan los recuerdos y, en consecuencia, abandonada a un proceso de decadencia, otros autores van a mantener, en cierta medida, los vínculos con la realidad primaria designada por el sintagma. Es el caso, por ejemplo, de Albert Samain, cuyo poema *Ville morte (Au jardin de l'infante, 1893)* recojo a continuación:

Vague, perdue au fond des sables monotones,
 La ville d'autrefois, sans tours et sans remparts,
 Dort le sommeil dernier des vieilles Babylohes.
 Sous le suaire blanc de ses marbres épars.
 Jadis elles régnait : sur ses murailles fortes
 La victoire étendait ses deux ailes de fer.
 Tous les peuples d'Asie assiégeaient ses cent portes;
 Et ses grands escaliers descendaient vers la mer...
 Vide à présent, et pour jamais silencieuse,
 Pierre à Pierre, elle meurt, sous la lune pieuse,
 Au près de son vieux fleuve ainsi qu'elle épuisé
 Et, seul, un éléphant de bronze, en ces désastres,
 Droit encore au sommet d'un portique brisé,
 Lève tragiquement sa trompe vers les astres.

Como se puede apreciar desde el principio de la composición, el poeta no se representa una ciudad occidental, cercana al lector, sino una ciudad medio enterrada en la arena, similar a las que se habían descubierto en los yacimientos arqueológicos y habían alimentado la imaginación de los europeos desde hacía unas décadas. Aunque

no se menciona su nombre exactamente, lo que contribuye a potenciar su valor simbólico, las referencias a las «viejas babilonias», a las arenas y al continente asiático no nos engañan. El sintagma «ciudad muerta», en este sentido, se apoya claramente en el significado más antiguo, más composicional y, en cierta medida, menos metafórico. Desde ese punto de vista, contrariamente a la visión más habitual de Rodenbach, la ciudad muerta de Samain se nos presenta como un cadáver, no como un ser moribundo⁹ (a pesar del uso del verbo *morir* en presente en el segundo verso del primer terceto). El primer cuarteto resulta bastante explícito: la ciudad «duerme el sueño último» y aparece envuelta «en el sudario blanco de sus mármoles».

Los acontecimientos de su pasado que se mencionan en el segundo cuarteto no proceden del espíritu de la ciudad, de su propia memoria, sino de ese contemplador externo que es el poeta¹⁰. De hecho, ella misma carece ya de toda capacidad de evocación, pues, como se indica expresamente en el primer terceto, está vacía, carente de alma (no hay nadie) y «para siempre silenciosa», con un silencio que nos hace pensar, esta vez sin sombra de duda, en el de una tumba.

En medio de toda esa desolación, sólo permanece un elefante de bronce. Se trata, por tanto, de una figura inanimada, cuya única función es acentuar el vacío reinante, tanto más cuanto que su trompa está petrificada en un movimiento inútil de elevación hacia el cielo. Y precisamente, el hecho de mencionar a los astros, en el último verso, hace aún más desoladora la impresión producida por el poema. La ciudad es un cadáver abandonado en medio de la arena y en la oscuridad de la noche.

Con este soneto, el tópico de la ciudad muerta alcanza su extremo y se convierte en imagen de la falta total de vida, de la nada¹¹.

⁹ No obstante, la visión de la ciudad por parte de Rodenbach no es siempre idéntica. En *Le règne du silence* aparece un poema que podríamos considerar un antecedente de esta idea de muerte total: el poema XXV de la sección titulada *Du silence*, donde Brujas se presenta como el cuerpo de una doncella que acaba de morir y es amortajada por la luna y la niebla de los canales. Es una composición un tanto problemática, porque no es contemporánea de las comentadas en este trabajo –se publicó, como toda esa última sección en la que se incluye, bastante antes (1888)–. No obstante, se acopló bien como cierre del ciclo constituido por el resto del libro y, de hecho, a diferencia del soneto de Samain, nos ofrece una imagen de la muerte definitiva, producida en un pasado inmediato, como una conclusión de un proceso, de una «lente anémie et d'un secret tourment» que parece remitirnos a los poemas precedentes; la ciudad «est morte jour à jour de l'ennui d'être seule». Evidentemente, nos muestra ya lo fácil que podía resultar la potenciación del significado denotativo del adjetivo *muerto* cuando las circunstancias lo requerían.

¹⁰ Este se expresa, además, en un tono casi marmóreo que, junto al rígido molde del soneto, nos transmite ciertos ecos de la poesía parnasiana.

¹¹ Señala Lozano Marco (1990), al hablar del poema «El hospicio», de Antonio Machado, dos grandes líneas en el tratamiento del tópico de la ciudad muerta: el sombrío y doloroso, por un lado, y el sugestivo, por otro. Aunque sin duda guarde estrecha relación con la primera, tendríamos que hablar, por su radicalidad, de una tercera línea: la nihilista.

Es también esta idea de destrucción total la que recupera Francisco Villaespesa en su poema *Ciudad muerta*, de su libro *Las horas que pasan* (1902)¹², si bien, la ciudad, en este caso, no se encuentra en uno de esos yacimientos arqueológicos excavados en los países exóticos, o en los territorios de Europa que fueron cuna de culturas desaparecidas (Pompeya, Numancia...). No está perdida, por tanto, geográficamente, sino que tiene un emplazamiento preciso, bastante cercano incluso, pues forma parte de nuestra historia nacional. Es una ciudad conocida, con un pasado glorioso, pero que se ha desvanecido para siempre.

¡Oh la ciudad sin vida,
la vieja ciudad muerta,
que la luna, como un abandonado
cementerio blanquea!
Las calles silenciosas. Como tumbas
son las casas. Las puertas,
las ventanas, cerradas... Ni una sombra,
ni una luz, ni una queja.
El musgo crece en las ruinosas plazas,
las fuentes están secas.
El tiempo se ha dormido en los relojes
de las viejas iglesias,
que en la noche la inmensa pesadumbre
de sus moles fantásticas proyectan.
¡Silencio secular, ciudad sin vida,
elegía de piedra
llorando el abandono de una raza,
que a Dios orando, la rodilla en tierra,
sintió sonar la triste campanada
de su hora postrera!
¡Oh la ciudad sin vida
la vieja ciudad muerta,
que la luna, como un abandonado
cementerio blanquea!

En ese sentido, por su cercanía en el espacio tiende a identificarse con la visión de Rodenbach, pero, por lo radical de su planteamiento, se aproxima más a la concepción nihilista de Samain. Así, lo que se pone de relieve es el sentido puramente compositivo del sintagma «ciudad muerta». Ahora bien, esta idea se desarrolla por medio de una versificación más ligera y un tono general más emotivo e intimista. En

¹² Cito por la edición de *Obras completas*, que atribuyen a este libro, expresamente, esta fecha. Para el problema de las primeras ediciones en la obra de Francisco Villaespesa, *vid.* A. Sánchez Trigueros (2002).

la cuarta estrofa, ese tono se acentúa: el poeta parece transmitir una cierta nostalgia por el pasado irrecuperable, una implicación subjetiva ante las causas concretas de la ruina. Se destaca, especialmente, en el verso 16, donde se califica a la ciudad de «elegía de piedra» (que es su propia interpretación). El gerundio siguiente, en consecuencia, no es una personificación real, una expresión del alma de la ciudad, sino una visión del poeta. Ninguno de estos elementos tiene correlato en el soneto de Samain, donde el contemplador se muestra mucho más frío, casi impassible.

Se puede decir, por tanto, que Villaespesa ha actuado con cierto eclecticismo y que, para construir su propio poema, se ha servido de las diversas representaciones del tópico de la ciudad muerta que ya se habían difundido y circulaban, de modo abundante, en la literatura de la época.

Esta idea de la nada total, de la falta de alma, esta impresión de desolación que nos transmiten las ciudades muertas concebidas en su interpretación más extrema, pudo afectar, indirectamente, a otro de los tópicos del fin de siglo, más aceptados y difundidos en la poesía española: el de los jardines¹³. Desde el punto de vista de la adjetivación, el jardín por excelencia es el jardín viejo o incluso el jardín abandonado. Más raro es encontrar referencias directas al jardín, en cuanto realidad autónoma, por medio del sintagma «jardín muerto». Y es, sin embargo, lo que ocurre en el famoso poema de Manuel Machado, titulado *Jardín Gris*:

¡Jardín sin jardinero!
 ¡Viejo jardín,
 viejo jardín sin alma,
 jardín muerto! Tus árboles
 no agita el viento. En el estanque, el agua
 yace podrida. ¡Ni una onda! El pájaro
 no se posa en tus ramas.
 La verdinegra sombra
 de tus hiedras contrasta
 con la triste blancura
 de tus veredas áridas...
 ¡Jardín, jardín! ¿Qué tienes?
 ¡Tu soledad es tanta,
 que no deja poesía a tu tristeza!
 ¡Llegando a ti, se muere la mirada!
 Cementerio sin tumbas...
 Ni una voz, ni recuerdos, ni esperanza.
 ¡Jardín sin jardinero!
 ¡Viejo jardín,
 viejo jardín sin alma!

¹³ Para un estudio del tópico del jardín en el modernismo, *vid.* Litvak (2000).

En este poema, quizá de mayor ligereza estructural y de tono más intimista que el de Villaespesa, la visión del jardín comparte muchos aspectos con la de la ciudad muerta interpretada en su sentido extremo. Se trata, al igual que las ciudades de las dos composiciones anteriores, del jardín como protagonista absoluto, como cadáver atemporal, aunque las piedras se vean sustituidas por los árboles y otro tipo de vegetación. El primer verso nos anuncia ya, aunque indirectamente (no tiene jardineiro), su falta de vida, aspecto que se irá reforzando en los siguientes, cuando se aluda a la ausencia de alma («jardín sin alma») y cuando se recurra, inmediatamente después, al sintagma concreto «jardín muerto». Como en el poema de Samain no hay signo alguno de animación¹⁴; pero aquí la impresión de muerte se lleva aún más lejos, pues incluso la mirada del contemplador termina contaminada por ella. En el verso 16 se le califica de «cementerio sin tumbas», como sucedía también en la ciudad de Villaespesa, que se presentaba como un cementerio blanqueado por la luna. La idea de vacío total, contrariamente a la ciudad muerta de Rodenbach (e incluso muchos jardines de la época), que tenía capacidad para sentir o evocar su pasado, es especialmente acusada en el verso siguiente, donde se menciona de modo explícito la imposibilidad de emitir un sonido, recordar o tener una esperanza.

No está de más señalar en este momento, pues, que si es cierto que el cultivo del tópico de la ciudad muerta, como tal, no fue demasiado abundante en la poesía española del Fin de Siglo¹⁵, es muy posible que los autores de la época lo tuvieran particularmente presente en algunas de sus composiciones, aun cuando no siempre fueran conscientes de ello. De hecho, los tópicos de la ciudad muerta y del jardín viejo o abandonado comparten la idea de una personificación basada en la decadencia, y parece natural que, al final, resulten más permeables y proteicos de lo que a primera vista hubiera podido imaginarse.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO SEOANE, María José (1975): «El jardín gris de Manuel Machado» in *Doce comentarios a la poesía de Manuel Machado*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 15-31.
Base textuelle Frantext [consulta en línea en <http://atilf.atilf.fr/frantext.htm>].
- GORCEIX, Paul (1998): *Fin de siècle et symbolisme en Belgique. Œuvres poétiques*. Bruselas, Complexe.
- GULLÓN, Ricardo (s.a.): «Literatura y ocultismo en el Fin de Siglo» en *Enciclopedia Fin de Siglo*, [consulta en línea en <http://www.findesiglo.net/archivos/capitulo5/5.html>].

¹⁴ Alonso Seoane (1975), ha puesto de manifiesto que incluso se señala la ausencia de las sensaciones consideradas prototípicas de los jardines.

¹⁵ Es, al menos, lo que da a entender Lozano Marco (2000).

- HINTERHÄUSER, Hans (1980): «Ciudades muertas» in *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid, Taurus, 41-66.
- ILLOUZ, Jean Nicolas (2004): *Le symbolisme*. París, Le livre de poche.
- LITVAK, Lily (1986): *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913*. Madrid, Taurus.
- LITVAK, Lily (2000): «El jardín abandonado. El tema del viejo parque en pintura y literatura», en *Espacio, tiempo y forma*, serie VII, Hª del Arte, 13, 485-507.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel (1990): «La ciudad muerta en la poesía de Antonio Machado» en *Antonio Machado hoy: actas del congreso internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*. Sevilla, Alfar, 465-476.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel (2000): «Un topos simbolista: la ciudad muerta» en *Imágenes del pesimismo: literatura y arte en España, 1898-1930*. Alicante, Universidad de Alicante, 11-46.
- MACHADO, Manuel (1902): *Alma*, en *Alma. Ars moriendi* (1988). Madrid, Cátedra.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Banco de datos CORDE, Corpus diacrónico del español* [consulta en línea en <http://www.rae.es>].
- RODENBACH, Georges (1891): *Le règne du silence*, edición de 1994. Bruselas, Le Cri.
- SAMAIN, Albert (1893): *Au jardin de l'infante*, edición de 1917. París, Mercure de France.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (2002): «Una lanza por el poeta Francisco Villaespesa» in *Porque has sido, a la par, uno y diverso. Antología poética*. Almería, Diputación de Almería, 9-21.
- VILLAESPESA, Francisco (1902): *Las horas que pasan*, in *Obras completas* (1954). Madrid, Aguilar.

Aproximación al poema *Joan Miró* de Paul Éluard

Brisa Gómez Ángel

Universidad Politécnica de Valencia

bgomez@idm.upv.es

Résumé

Parmi les nombreux artistes présents dans les vers d'Éluard se trouve Joan Miró. L'artiste fait l'objet de tout un poème portant son nom et qui figure dans le livre *Capitale de la douleur*. Ce recueil suscite l'enthousiasme de Breton en ces termes: «*Capitale de la douleur* c'est paraît-il, un scandale pour certains si la passion et l'inspiration se persuadent qu'elles n'ont besoin que d'elles-mêmes». L'étude du poème *Joan Miró* s'attache à révéler les signes de reconnaissance entre deux modes de création artistique, celui de la peinture et celui de la poésie, par le jeu de la métaphore et de la métamorphose.

Mots-clé: surréalisme; peinture; poésie; création; signe; métamorphose.

Abstract

Amongst the many artists mentioned in Éluard's verse is Joan Miró, who has a whole poem to himself. The poem is contained in the volume *Capitale de la douleur* and bears Miro's name as the title. Breton enthused about this book in the following terms: «*Capitale de la douleur* c'est paraît-il, un scandale pour certains si la passion et l'inspiration se persuadent qu'elles n'ont besoin que d'elles-mêmes». A study of this poem shows how the poet identifies with two modes of artistic creation, that of painting and that of poetry, through the interplay between metaphor and metamorphosis.

Key words: surrealism; painting; poetry; creation; sign; metamorphosis.

0. Introducción

El pintor Joan Miró tiene el honor de figurar entre los artistas homenajeados en la poética eluardiana. En efecto, Paul Éluard conoció al artista catalán en el año 1924, cuando este ya llevaba unos seis años viviendo en París. Amigo de Max Jacob y de Dalmau, Miró expuso en 1918 y por vez primera en la capital francesa, en la galería de este último. Intimó después de conocerlos con los miembros del grupo surrealista, en particular con Éluard, del que llegó a ser vecino en Montmartre.

El poema *Joan Miró* forma parte del libro *Capitale de la douleur* publicado en 1926 y cuya cinta publicitaria ostentaba una frase de Lautréamont: «Allez-y voir vous-même si vous ne voulez pas me croire», frase del sexto canto de los *Chants de Maldoror*. En su «Prière d'insérer», André Breton alaba la originalidad de la obra de Éluard que se aleja de los «dilemas persistentes y falsos» y se complace en estas palabras:

[...] plus encore que le choix que Paul Éluard impose à tous et qui est celui, merveilleux, des mots qu'il assemble, dans l'ordre où il les assemble –choix qui s'exerce d'ailleurs à travers lui et non, à proprement parler, qu'il exerce– je m'en voudrais, moi, son ami, de ne pas louer seulement et sans mesure en lui les vastes, les singuliers, les brusques, les profonds, les splendides, les déchirants mouvements du cœur. *Capitale de la douleur*, c'est parait-il, un scandale pour certains si la passion et l'inspiration se persuadent qu'elles n'ont besoin que d'elles-mêmes (Éluard, 1968: 1371).

Más tarde, en 1937, Paul Éluard publicaría en la revista *Cahiers d'Art* un poema en prosa poética cuyo título era *Naissances de Miró*, texto en el que el poeta sintetizaba los grandes logros de la pintura del artista, en particular su mundo colorista, sus temas lúcidos e ingenuos, plasmando un decorado vitalista y espontáneo. La esencia de la obra creativa de Miró se revela en este último poema de forma muy nítida.

El primer poema sobre Joan Miró, publicado en 1925, se inscribe en un conjunto de poemas dedicados a varios poetas surrealistas, entre los cuales se encuentran Picasso, André Masson, Paul Klee, Max Ernst y Georges Braque. En su obra *Littérature et peinture*, Daniel Bergez afirmó que Éluard fue: «[...] sans doute le plus visuel de tous les écrivains surréalistes [...] L'exercice du regard condense chez lui l'essence même de la fonction créatrice» (Bergez, 2004: 185).

Cabe preguntarse por el lugar peculiar que ocupa en la escritura eluardiana la expresión artística, en particular la de los artistas surrealistas coetáneos. Nuestro trabajo consiste en indagar cómo Éluard halla en la obra pictórica de Miró su propio espacio especular a la vez que comparte el mismo terreno semiótico, afirmando una hermandad creativa y planteando su visión personal acerca de su papel creativo.

1. Gestación de la obra de arte: el «Yo» del poeta entre luces y sombras

Se puede observar, en varios poemas del libro *Capitale de douleur*, una estructura general reiterativa, similar a la que reparamos en este poema *Joan Miró*: una primera parte compuesta en versos y una segunda parte escrita en prosa. Encontramos en dicha estructura una primera clave de significado, un signo de ambivalencia expresiva característica de un desdoblamiento enunciativo que corresponde a unas voces interiores cruzadas: la del poeta-pintor por una parte, y la del pintor-poeta por otra.

La figura del poeta se instaura en epicentro del poema cuyo punto de partida es el espacio interior de su «Yo», como se puede apreciar desde el primer verso: *Soleil de proie prisonnier de ma tête*; en la segunda estrofa se coloca en el centro del poema el pronombre sujeto «je»: *Que je dissipe d'un geste*; y vuelve en el posesivo en la estrofa tercera: *Dans les feux de paille de mes regards*.

Conocedores del poeta valoramos esta situación central no como posición egocéntrica sino como una apropiación de la mirada del artista en su tarea de aprehensión de la realidad circundante. De ese espacio interior del poeta nacen las percepciones y se fomentan todas las construcciones imaginativas. El puente entre los dos mundos (el de «Soleil» y el de «tête») que habitan la mente del poeta es la isotopía del pájaro o vuelo, no solo como símbolo de pasión y libertad, sino también como nexo del poeta-hombre con el universo. Una tremenda fuerza expresiva brota desde el inicio del poema mediante la disparidad enorme entre los términos relacionados en esa contracción espacial sugerida con la aposición *prisonnier de ma tête*.

Se evidencia la metáfora del sol, un recuerdo de simbología barroca hecha de luces y de sombras, como una continuidad del libro anterior, *Mourir de ne pas mourir*, en cuyos poemas se halla esta metáfora superpuesta a la del pájaro. La técnica de la metáfora *in absentia* por la asociación de «Soleil» con su complemento «de proie» acentúa la imagen dinámica de contracción cósmica.

La visión que se ofrece es la del asalto de la mente por las proyecciones de la realidad en el proceso de gestación artística. Son tantos los componentes que el creador tacha voluntariamente los elementos que recargan (*Enlève la colline, enlève la forêt*) para resaltar la evidencia de la sencillez (*Le ciel est plus beau que jamais*).

Esta gestación artística no deja de ser un proceso costoso, hecho de renunciaciones y de búsquedas inquietas por expresar lo inefable, lo esencial. Es un hacer y deshacer continuo, un proceso de selección de los elementos dentro del caos de todo lo posible para forjar un cosmos coherente. El sueño interior del poeta va proyectando sus formas, tan pronto desvanecidas cuando nacidas, en los dos versos:

Lui donnent des formes précises
Que je dissipe d'un geste

Se impone en este último verso la metáfora *in absentia* de la cortina de humo o nube que cuaja en la tercera estrofa. Entrevemos efectivamente la incipiente isotopía de la nube, que surge como metáfora propiamente dicha:

Nuages du premier jour,
Nuages insensibles et que rien n'autorise

La escasez de visión, la espesura del misterio de las premisas a la creación artística se revelan en la metáfora de la nube del primer verso *Nuages du premier jour*. Su carácter misterioso trasluce en el adjetivo *insensibles* y su aspecto inexorable en *que rien n'autorise*.

Los dos versos centrales del poema son portadores de los valores esenciales de todo creador, la afirmación de la necesidad del misterio de las sombras para imponerse la creación en toda su pureza.

A la fin, pour se couvrir d'une aube
Il faudra que le ciel soit aussi pur que la nuit

La ambivalencia cósmica se perfila en estos versos, simbolizada por la presencia y la ausencia de luz (*aube – nuit*) y cuyo eje imaginativo es la voz *ciel*, proyección de *regards*. El poeta plantea las condiciones favorables a la creación de un mundo artístico, en particular la de la pureza, en su metáfora *aube*. Esta debe tomarse en el doble sentido de «primera hora del día», el de «alborear de la madrugada», o en el de «vestido de novicia», símbolo de virginidad. El círculo se cierra con la palabra *nuit*, en absoluto negativo, pues se refiere al momento previo que dispone a la concepción de la obra.

Cabe recordar que este poema es gestado en plena época de claro sometimiento a los experimentos oníricos surrealistas, si bien Éluard gusta en retocarlos con fines estéticos; se trata de una fase de experimentación o de improvisación artística intrínseca a la gestación de la obra y paso previo vertebración de la creación. Las dos primeras palabras que encabezan la segunda parte del poema estudiado apuntan la principal preocupación del poeta: el hombre-poeta y su proyección, réplica suya. El marco en el que injerta semejante temática es el de sus *Calligraphies de rêves*, según la terminología de Alexandrian. Por su parte, Jean-Charles Gateau (1988: 139) relata que:

Éluard fournira donc des récits de rêve à la revue et les reprendra dans ses recueils. Mais il ne s'astreint pas, comme font la plupart de ses compagnons, à la rigueur expérimentale et à la fidélité dans la restitution du décousu onirique. Il stylise, gomme un détail qu'il estime incongru, un épisode qu'il pense superflu, accentue la légèreté mystérieuse des apparitions ou l'irréfutable singularité de la vision, synthétise parfois plusieurs rêves en un seul récit, ou au contraire disjoint les séquences du

même songe, donne un titre. Bref, il fait intervenir la conscience poétique là où ses amis la proscrivent.

La segunda parte del poema evidencia la estilística que cultiva el poeta en el proceso del tratamiento del material onírico:

L'image d'homme, au-dehors du souterrain, resplendit. Des plaines de plomb semblent lui offrir l'assurance qu'elle ne sera plus renversée, mais ce n'est que pour la replonger dans cette grande tristesse qui la dessine [...].

Funciona la imagen alegórica *L'image d'homme* como una réplica virtual de hombre, arrebatada por la fuerza del sueño. Parece cumplir con un viaje iniciador que le hará vivir unas experiencias tanto más inverosímiles como angustiosas. La construcción de la primera frase asemeja un traslado. El sujeto *L'image d'homme* y el verbo *resplendit* están separados por el complemento de lugar *au-dehors du souterrain*, sugiriendo de tal forma un efecto especular, reforzado por el paso de la sombra *souterrain* a la luz *resplendit*. Después de la coherencia del arranque, tras su estructura sintáctica equilibrada, se vierte un discurso inconexo donde florecen unas imágenes angustiosas por las fuerzas negativas que destacan en *plaines de plomb, qu'elle ne sera plus renversée, replonger dans cette grande tristesse*. El final *qui la dessine* restablece cierto plano de la realidad, se trata del comienzo de un dibujo. Surge la expresión del tormento ante la pérdida de su capacidad y empuje creativo, una desesperación destructora.

La imagen de hombre, designada por el pronombre *elle*, introduce la ambigüedad sobre la identidad sexual del creador:

Éluard adoptera définitivement ce rattachement à la lignée féminine, ce qui ne traduit pas seulement sa fidélité à la branche la plus humble de son ascendance, mais comme chez Picasso ou Céline, sanctionne l'acceptation de la bisexualité psychique qui caractérise le créateur (Gateau, 1988: 38).

Este se convierte en una silueta femenina que inicia un desfile por una serie de lugares desvinculados en un entorno de vegetación policroma y exuberante. El deambular es costoso por espacios densos que generan angustia y confinan al ser en la inmensa soledad.

La imagen de hombre se metamorfosea, su desplazamiento facilita los cambios de escenario, los lugares se atraen o, como en un sueño, se superponen como en segunda parte del poema:

Au-dehors du souterrain, l'image d'homme manie cinq sabres ravageurs. Elle a déjà creusé la mesure où s'abrite le règne noir des amateurs de mendicité, de bassesse et de prostitution. Sur le plus grand vaisseau qui déplace la mer, l'image d'homme s'embarque et conte aux matelots revenant des naufrages une

histoire de brigands: «A cinq ans, sa mère lui confia un trésor. Qu'en faire? Sinon de l'amadouer. Elle rompit de ses bras d'enfer la caisse de verre où dorment les pauvres merveilles des hommes. Les merveilles la suivirent. L'œillet de poète sacrifia les cieus pour une chevelure blonde. Le caméléon s'attarda dans une clairière pour y construire un minuscule palais de fraises et d'araignées, les pyramides d'Égypte faisaient rire les passants, car elles ne savaient pas que la pluie désaltère la terre. Enfin, le papillon d'orange secoua ses pépins sur les paupières des enfants qui crurent sentir passer le marchand de sable.

L'image d'homme surge como si de la lámpara de Aladino se tratase. Nos hallamos en pleno cuento infantil donde un personaje narra a su vez una historia de bucaneros. Esta estructura en abismo o espejo abre una veta al campo imaginativo que Éluard aprovecha para conseguir otro género de sus *calligraphies de rêves*. El detalle lleno de incongruencia lo aporta la estructura gramática correcta del sintagma nominal *Sur le plus grand vaisseau qui déplace la mer*, en el que *vaisseau* es el sujeto real de *déplace* y *la mer* su complemento de objeto directo. Si consideramos la imagen desde un punto de vista racional. Sin embargo, Éluard consigue con las mismas palabras, simplemente con un ligero desfase gramático, crear un decorado de papel cartón digno del mejor retablo de comedias. El cuento, incluido dentro del cuento iniciado por el protagonista *L'image d'homme*, remite a una vivencia personal del poeta a quien su madre le entregó, cuando era muy pequeño, una arqueta para que la guardara en secreto. El poema transmite la perplejidad del niño ante tan magno regalo: *Qu'en faire? Sinon de l'amadouer*.

Tal una caja de Pandora, el contenido salta fuera del cepillo y cobra vida como en una cinta de dibujos animados *Les merveilles la suivirent*. Los cuadros se superponen, captando los diferentes escenarios: el de la realidad, el del símbolo y el del poema en sí. Asimismo aparece una escena de sacrificio pagano, la de una flor cortada prendida de una cabellera rubia *L'œillet de poète sacrifia les cieus pour une chevelure blonde*, con tintes de romanticismo. ¿Aludirá esto al amor quinceañero que experimentó Eluard hacia una joven inglesa durante su primera estancia en Inglaterra? En cualquier caso, hallamos en esta visión otra imagen plástica del calidoscopio eluardiano. Cual Alicia empujando la puerta de su mundo de maravillas, penetramos en un planeta para enanos *un minuscule palais de fraises et d'araignées* conducidos por un animal de piel cambiante, el camaleón. Esta frase adopta la construcción de los afaados *Cadavres exquis* surrealistas pues el poeta recurre a la parataxis, yuxtaponiendo elementos dispares como *minuscule palais / les pyramides d'Égypte*, consiguiendo desestabilizar cada imagen conseguida y anonadar al lector por la provocación de lo gratuito, el fruto exclusivo de la casualidad. Bergez apunta que: *Le cadavre exquis –technique*

de création collective faisant appel au hasard— est aussi bien produit sous forme de textes que de dessins (Bergez, 2004: 38).

La isotopía del espejo se traba en el hilvanar de ensoñaciones: el centelleo del mar se transforma en lámparas y espejos, la vegetación es animada y se salta de *belle étoile* a un dédalo de espejismos por los que va progresando como por unos bosques encantados. Esta imagen o perfil femenino, se disimula o se revela a través la multiplicidad de reflejos que la cautivan *des miroirs y regards, appuyés sur les troncs*. Asimismo, la escritura conecta elementos de frase sin sentido provocando un hacinamiento de visiones. Precisamente, la escritura eluardiana se definió como:

[...] étant essentiellement métamorphosante, elle donne bien souvent l'impression d'être pour ainsi dire composée de reflets de langage. Les images ne se figent jamais, elles se créent et se consomment, elles changent de forme et de contour à chaque instant, se transforment en frémissant. Car le miroir éluardien [...] n'est un miroir de verre [...]. tout au contraire, il est vivant, vibrant ou tranquillement remuant [...](Kittang, 1969: 69).

La última visión más acorde con la imaginativa de nuestro poeta, consigue cerrar el círculo del cuento dentro de la narración. La mariposa, no anaranjada sino de naranja (*le papillon d'orange*), es la elegida por su aleteo ligero como caricia que sugiere el soplo mágico del *marchand de sable*. La adjetivación *d'orange* favorece la metáfora continuada *secoua ses pépins sur les paupières des enfants*.

En el último párrafo de la segunda parte del poema *Joan Miró*, el poeta capta al ser en su ensueño, generando así otra estructura en abismo de sueño dentro del sueño:

L'image d'homme rêve, mais plus rien n'est accroché à ses rêves que la nuit sans rivale. Alors, pour rappeler les matelots à l'apparence de quelque raison, quelqu'un qu'on avait cru ivre prononce lentement cette phrase: *Le bien et le mal doivent leur origine à l'abus de quelques erreurs*.

Sin embargo, se hace un espacio vacío pues las imágenes desertan la mente soñadora, *mais plus rien n'est accroché à ses rêves que la nuit sans rivale*, para dejar paso libre a la noche. Como suele ocurrir en los sueños, un elemento de las visiones tenidas surge de nuevo, como el fuego que renace de la brasa. Es el caso aquí con la imagen *les matelots*. El final del poema parece querer dejar paso a la racionalidad *pour rappeler les matelots à l'apparence de quelque raison*, se corrige una primera impresión *quelqu'un qu'on avait cru ivre* y se pronuncia una frase cuya sintaxis tiene un funcionamiento correcto pero que tiene coloraciones de enigma *Le bien et le mal doivent leur origine à l'abus de quelques erreurs*.

Vemos pues cómo se inscribe esta obra de Éluard en un proceso creativo acorde al grupo de sus coetáneos surrealistas:

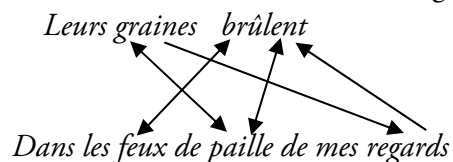
C'est donc bien le même recours à l'inconscient, au rêve, à toutes les modalités de la fantaisie et de l'imagination qui assure la cohésion de la visée surréaliste. C'est pourquoi la collaboration entre peintres et écrivains a été très forte au sein du groupe; liés par des relations d'amitié [...] ils conçoivent leurs œuvres comme de véritables dialogues artistiques: nombre de recueils de poèmes sont par exemple illustrés par des peintres surréalistes, tandis que ceux-ci servent en retour de source d'inspiration (Bergez, 2004:38).

2. Acercamiento del poeta al proceso creativo del pintor.

La proyección especular del poeta sobre el pintor condiciona la poética del proceso creativo. El momento privilegiado en el que se plasman las representaciones es un verdadero alumbramiento en el que la luz vence las sombras y se apodera del campo creativo proporcionando formas y colores.

En este punto advertimos como el trabajo de la imagen poética se superpone a la representación visual del trabajo pictórico. El movimiento del trazo, rápido y descendiente, se visualiza en el fraguar de las imágenes. Si consideramos los campos semánticos de las palabras *nuage*, *graines*, *paille*, *regard* se verifica que gozan de un denominador común. Desde la forma redonda de la gota que tanto nube como grano poseen, hasta su carácter plural, pues actúan siempre en conjunto con sus semejantes y de modo descendiente, en el caso de la lluvia como en el de la siembra. El poder fecundador de la metáfora *graines* genera la voz consecutiva de *paille* de la expresión procedente de la lengua usual *feux de paille*. Esta última locución funciona también por sus connotaciones del sentido figurado, o sea la viveza y la fugacidad, cualidades estas propias de la mirada (*brûlent/feux de paille – mes regards*).

La percepción del poeta se torna visionaria, las imágenes en estructura de quiasmo, como la que citamos ahora perfilan las isotopías: de la mirada que se traba con la de la nube, a su vez metaforizada en la imagen del trigo:



Asistimos a una búsqueda expresiva de la poética de la luz con el fin de plasmar aspectos no solo de reflexividad sino también de difracción y representación cromática. Se hace tangible hasta en el proceso metafórico de lo más sutil e inestable:

Les libellules des raisins
Lui donnent des formes précises

El acercamiento del complemento *des raisins* a la imagen *les libellules* podría parecer totalmente incongruente. Si el propósito es depositar en el crisol imaginativo unos toques suaves de colores cambiantes, vuelo de un insecto con la sensualidad de unas uvas redondas, dulces y crujientes, el resultado es de lo más acertado. El movimiento de ligero aleteo lo conlleva fonéticamente la palabra *libellule*. La paleta de coloridos, insinuados en las irisaciones de la libélula, encuentra su concreción en imagen de las uvas. La fusión de las dos imágenes genera un cuadro todavía en gestación, entre una naturaleza impresionista y un bodegón.

En el poema *Naissances de Miró*, la luz cobra vida, un aleteo crea vibración e infunde movimiento a la escena representada: *Quand l'oiseau du jour, tout battant neuf, vint se nicher dans l'arbre des couleurs...*

La organización textual traba sus imágenes, tal como los trazos y los colores en el lienzo. ¿Cómo funciona? El movimiento se anticipa con el verbo en modo participio *battant* enmarcado y aumentado por el indefinido *tout* y el adjetivo *neuf*. Un efecto dinámico de prolongación es logrado así a la vez que se impone la imagen del pájaro en el grupo verbal *vint se nicher*, como un vuelo directo y que no cesa, como flecha que consigue penetrar su objetivo. El dinamismo queda cuajado en la visión del árbol y su enramado de coloraciones.

Éluard da cuenta de las circunstancias anímicas del artista: este goza de la naturaleza circundante con sensual delicadeza en una convocatoria de todos sus sentidos, y se instaura una comunicación directa con un objeto amado por los órganos de la relación, los ojos y el seno cuya ternura combina la inocencia y el cariño. El cromatismo del cuadro muda su blanco lácteo por el rojo del fruto o guinda coronando el seno. Entonces se desencadenan y se multiplican las gamas de violados y anaranjados que perfilan el volumen de las cosas.

El poeta se sitúa pues dentro del artista y también dentro de su obra y a la vez fuera de ella, como pudiendo abarcar creador y proceso de creación.

La magia del pintor opera una sublimación de la realidad circundante llena de hastío y pobreza perceptibles en los elementos de la realidad escogidos: *la terre, en deçà d'un ciel de raisins et d'olives qui trouera longtemps les quatre murs et l'ennui.*

Lo que cautiva al poeta es la capacidad de síntesis del artista que expresa en su arte minimalista: *Sur la toile vierge, une épingle à chapeau et la plume d'une aile.* Entre la pirotecnia de trazos, formas y cromatismos del artista también se impone la certeza expresiva de una línea sutil y suficiente. Éluard recurre a una figura parecida como un intento de correspondencia con la expresión atajo o paronomasia poética *Premier matin, dernier matin.*

4. Conclusiones

Más allá de la amistad del poeta hacia el pintor Miró, llama la atención el lazo creativo que une a ambos. Esta comunidad creativa se percibe en la elección de las palabras esmeradamente seleccionadas y ordenadas con la finalidad de representar lo esencial y lo humano del arte. Asistimos a una deriva imaginativa originada en una metáfora que se concreta en una isotopía, esta genera a su vez otras metáforas consecutivas, cual reacciones en cascada, como en el caso metafórico del pájaro, transformado en libélula cuya imagen desemboca en la de las uvas. Los versos dibujan una gestación del objeto fundado y las imágenes cobran vida en un cosmos visible que va organizándose desde el caos original.

La mirada del poeta, al igual que la del pintor, se hace visionaria pues quiere remedar la acción concreta de las pinceladas sobre el lienzo. El carácter germinador de esta acción se traduce en una pirotecnia de imágenes de luz que establecen un puente coherente entre la mirada del hombre y el mundo animado de la fantasía que genera su mente. Las técnicas expresivas del cambio, *les plus transparentes métamorphoses* resultan fascinantes para Éluard pues comunican totalmente con la expresión pictórica de Miró:

Des mots s'attachent à moi, que je voudrais dehors, au cœur de
ce monde innocent qui me parle, qui me voit, qui m'écoute et
dont Miró reflète, depuis toujours, les plus transparentes mé-
tamorphoses.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÉLUARD, Paul (1968): *Œuvres complètes*. París, NRF, Gallimard (col. Bibliothèque de la Pléiade), tomes I, II.
- BERGEZ, Daniel (2004): *Littérature et peinture*. París, Armand Colin..
- GATEAU, Jean Charles (1988): *Paul Éluard ou le frère voyant*. París, Robert Laffont (col. Biographies sans masques).
- KITTANG, Atle (1969): *D'amour et de poésie, l'univers des métamorphoses dans l'œuvre surréaliste de Paul Éluard*. París, Minard (col. Les Lettres Modernes).

ANEXOS

JOAN MIRÓ

Soleil de proie prisonnier de ma tête,
Enlève la colline, enlève la forêt.
Le ciel est plus beau que jamais

Les libellules des raisins
Lui donnent des formes précises
Que je dissipe d'un geste.

Nuages du premier jour,
Nuages insensibles et que rien n'autorise,
Leurs graines brûlent
Dans les feux de paille de mes regards.

A la fin, pour se couvrir d'une aube
Il faudra que le ciel soit aussi pur que la nuit.

L'image d'homme, au-dehors du souterrain, resplendit. Des plaines de plomb semblent lui offrir l'assurance qu'elle ne sera plus renversée, mais ce n'est que pour la replonger dans cette grande tristesse qui la dessine. La force d'autrefois, oui la force d'autrefois se suffisait à elle-même. Tout secours est inutile, elle périra par extinction, morte douce et calme.

Elle entre dans des bois épais, dont la silencieuse solitude jette l'âme dans une mer où les vagues sont des lustres et des miroirs. La belle étoile de feuilles blanches qui, sur un plan plus éloigné, semble la reine des couleurs, contraste avec la substance des regards, appuyés sur les troncs de l'incalculable impérite des végétaux bien accordés.

Au-dehors du souterrain, l'image d'homme manie cinq sabres ravageurs. Elle a déjà creusé la mesure où s'abrite le règne noir des amateurs de mendicité, de bassesse et de prostitution. Sur le plus grand vaisseau qui déplace la mer, l'image d'homme s'embarque et conte aux matelots revenant des naufrages une histoire de brigands: «A cinq ans, sa mère lui confia un trésor. Qu'en faire? Sinon de l'amadouer. Elle rompit de ses bras d'enfer la caisse de verre où dorment les pauvres merveilles des hommes. Les merveilles la suivirent. L'œillet de poète sacrifia les cieux pour une chevelure blonde. Le caméléon s'attarda dans une clairière pour y construire un minuscule palais de fraises et d'araignées, les pyramides d'Égypte faisaient rire les passants, car elles ne savaient pas que la pluie désaltère la terre. Enfin, le papillon d'orange secoua ses pépins sur les paupières des enfants qui crurent sentir passer le marchand de sable»

L'image d'homme rêve, mais plus rien n'est accroché à ses rêves que la nuit sans rivale. Alors, pour rappeler les matelots à l'apparence de quelque raison, quelqu'un qu'on avait cru ivre prononce lentement cette phrase: «Le bien et le mal doivent leur origine à l'abus de quelques erreurs».

NAISSANCES DE MIRÓ

Quand l'oiseau du jour, tout battant neuf, vint se nicher dans l'arbre des couleurs, Miró goûtait l'air pur, la campagne, le lait, les troupeaux, les yeux simples et la tendresse du sein glorieux cueillant la cerise à la bouche. Nulle aubaine ne lui fut jamais meilleure qu'un chemin orangé et mauve, des maisons jaunes, des arbres roses, la terre, en deçà d'un ciel de raisins et d'olives qui trouera longtemps les quatre murs et l'ennui.

Une des deux femmes que j'ai le mieux connues — en ai-je connu d'autres? — quand je la rencontrai, venait de s'éprendre d'un tableau de Miró: la *Danseuse espagnole*, tableau qu'on ne peut rêver plus nu. Sur la toile vierge, une épingle à chapeau et la plume d'une aile.

Premier matin, dernier matin, le monde commence. M'isolerais-je m'obscurcirais-je pour reproduire plus fidèlement la vie frémissante, le changement? Des mots s'attachent à moi, que je voudrais dehors, au cœur de ce monde innocent qui me parle, qui me voit, qui m'écoute et dont Miró reflète, depuis toujours, les plus transparentes métamorphoses.

Maria Chapdelaine en Catalogne

Lluna Llecha Llop Garcia

Universitat de Barcelona

llunall@yahoo.es

Resumen

Con este estudio nos proponemos dar cuenta de las peculiaridades de las ediciones en lengua catalana de la novela de Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, así como el lugar preponderante que ocupa dentro del conjunto de traducciones catalanas de la literatura de Quebec.

Palabras clave: Literatura de Quebec; géneros narrativos; estudios sobre traducciones.

Abstract

This paper purpose is to study the peculiarities of the publications in Catalan language of the Louis Hémon's novel, *Maria Chapdelaine*, and also its predominant place among Catalan translations of Quebec literature.

Key words: Literature of Quebec; fiction story; translation study.

En établissant le répertoire bibliographique des traductions de la littérature du Québec en Catalogne, un titre a particulièrement attiré notre attention par ses diverses éditions au long du XX^e siècle: c'est *Maria Chapdelaine*, de Louis Hémon. Paru d'abord en feuilleton entre 1923 et 1924, le roman fut publié pour la première fois en volume en 1925; deux autres éditions devaient suivre encore avant la fin du siècle: l'une en 1952, l'autre en 1984. Ce phénomène nous a mené à l'observation minutieuse des différentes versions, afin d'en relever les éventuelles variations, ainsi qu'à l'étude de sa réception en Catalogne.

* Artículo recibido el 2/01/2008, aceptado el 29/01/2008.

Rédigé en 1912 à Saint-Gédéon, paru, en 1914, en feuilleton, dans le quotidien parisien *Le temps*, puis publié pour la première fois en volume, en 1916, à Montréal, chez Joseph-Alphonse Lefebvre, le roman de Louis Hémon connu, en peu d'années, un vif succès, aussi bien en France qu'au Québec. Très tôt, l'exceptionnel retentissement de *Maria Chapdelaine* provoqua des phénomènes divers, rapportés dans la presse française –voici, par exemple, ces trois anecdotes citées par Raymonde Héroux (1980: 115-116) dans «Maria Chapdelaine, best-seller *made in France*»: il fut utilisé comme moyen de propagande par un marchand d'engrais; il inspira le nom d'un tissu: «Chappedelaine», ou fut repris par confiseurs et pâtisseries pour une marque de chocolats; on s'en rend compte, ces phénomènes dépassèrent largement les domaines proprement littéraires et artistiques.

Des multiples traductions qui en ont été faites, la traduction catalane (1923) –parue deux années après la traduction anglaise¹– compte, parmi les premières.

En Catalogne, la publication du roman connaît pratiquement le même parcours qu'en France. Ainsi, *Maria Chapdelaine* paraît d'abord en feuilleton, en quarante livraisons, du 1^{er} août 1923 au 3 février 1924, dans le quotidien barcelonais *La Publicitat*². La réception de l'œuvre est chaleureuse –semble-t-il– et un an plus tard, en 1925, l'Editorial Catalana³ la publie avec le numéro 89 de la «Biblioteca Literària». En 1952 une nouvelle édition paraît avec le numéro 2 de la «Biblioteca

¹ Cette publication date de 1921, même année de la publication du roman, par Grasset, dans la collection «Les Cahiers Verts».

² Journal rédigé en catalan, publié à Barcelone du 1^{er} octobre 1922 au 23 janvier 1939. Il provenait de la transformation de l'ancien journal en espagnol *La Publicidad* après son acquisition par le parti politique Acció Catalana. Il fut le principal organe du catalanisme intellectuel où collaborèrent les meilleurs écrivains des Pays Catalans, ainsi que, occasionnellement, des politiciens, historiens, critiques littéraires et spécialistes scientifiques catalans. Le journal maintint son ton catalaniste pendant la dictature de Primo de Rivera mais fut suspendu après les faits du six octobre 1934. Il disparut, finalement, avec l'entrée des troupes de Franco.

³ Maison d'édition fondée à Barcelone en 1917 sous le patronage de la Ligue Régionaliste (Lliga Regionalista). Le gérant était Josep Pugès, et le directeur littéraire, Josep Carner. En peu d'années, elle lança un grand nombre de publications importantes: les revues *Catalunya Marítima*, *D'Ací i d'Allà*, *Agricultura* (qui devint ensuite *Agricultura i Ramaderia*) et *Economia i Finances*, ainsi que les collections «Biblioteca Catalana» (destinée à la publication d'œuvres d'auteurs catalans), «Biblioteca Literària» (destinée à la publication des traductions catalanes d'œuvres d'auteurs étrangers) et «Enciclopèdia Catalana». Bientôt, des auteurs classiques traduits en catalan et des auteurs catalans de l'époque y furent incorporés, de *L'Odyssea*, en version de Carles Riba, et *L'Eneida*, traduite par Llorenç Riber, aux œuvres de Carner, Bosch i Gimpera, Ruyra, Bertrana, etc. À partir de 1923, une partie des revues et des collections furent prises en charge par la Llibreria Catalònia.

Selecta Universal», à charge de l'Editorial Selecta⁴. Finalement, en 1984, l'Editorial Proa l'édite à nouveau.

La première livraison du roman, parue le 1^{er} août 1923 dans le journal *La Publicitat*, contient une note préliminaire signée par un certain Ship-boy. Ship-boy s'avère être Tomàs Garcés, poète catalan, traducteur et critique littéraire qui par le choix de ce pseudonyme montrait qu'il était le plus jeune de «l'équipage», c'est-à-dire de la rédaction du journal. Dans cette note préliminaire, Garcés rapporte d'abord les circonstances de la mort de Louis Hémon: «écrasé par l'expres du Pacifique qu'il n'avait pas vu à cause d'une pluie violente» –dit-il– et rappelle que c'est du contact avec la terre qu'est née ce «merveilleux roman, devenu aujourd'hui célèbre partout»⁵. Notons les formules employées par Garcés, pour se référer au roman, qui montrent l'enthousiasme du traducteur. Ainsi, dit-il, entre autres: «la diffusion de l'œuvre a été extraordinaire», «le monde a ressenti dans l'histoire de *Maria Chapdelaine* un souffle de simplicité et de pureté», «c'est une histoire de souffrances héroïques mais aussi une leçon de grandeur», «*Maria Chapdelaine* est un livre de foi et d'émotion».

Les motifs qui poussent Garcés à s'intéresser au roman et à le présenter au public catalan semblent clairs: après une première guerre mondiale qui a dévasté l'Europe, la plongeant dans la violence et le chaos, *Maria Chapdelaine* s'érige bien en «un souffle de simplicité et de pureté». Pour mieux faire ressortir cette idée, Garcés souligne, dans sa note préliminaire, la coïncidence du succès du roman d'Hémon avec celui de Charles Vildrac, *Le Paquebot Tenacity*. Si *Le Paquebot* est le drame d'après-guerre et ses protagonistes ont le cœur voilé par la souffrance, *Maria Chapdelaine*, en revanche, a «purifié son cœur dans la souffrance [et] a surmonté sa faiblesse de créature douloureuse, obéissant aux voix immortelles de la race». Ainsi, après la guerre, à un moment où l'Europe semble défaillir, cette «narration sentimentale venue du Canada, des grands bois immenses et menaçants» est perçue comme un appel au courage et à l'espoir.

Josep-Maria de Sagarra, écrivain et critique littéraire catalan, contemporain de Tomàs Garcés, formule une autre hypothèse sur les motifs qui pourraient expliquer le

⁴ L'Editorial Selecta fut fondée à Barcelone, en 1946, par Josep Maria Cruzet. C'est la première maison d'édition qui obtint les permis pour publier des rééditions d'auteurs catalans sous le franquisme; elle représente ainsi une des entreprises les plus significatives qui assura le lien entre la littérature d'avant-guerre et une littérature plus actuelle. L'Editorial Selecta créa trois collections fondamentales: la «Biblioteca Perenne» (petits volumes d'œuvres complètes), la «Biblioteca Excelsa» (pour les auteurs contemporains) et la «Biblioteca Selecta» (sous-divisée en plusieurs sections dont la «Biblioteca Selecta Universal», en 1952, pensée principalement pour accueillir les traductions dont celle du roman de Louis Hémon) qui fut bientôt intégrée à la «Biblioteca Selecta». En 1986, elle se fusionna avec la Llibreria Catalònia, devenant ainsi une section de plus de cette librairie.

⁵ C'est nous qui soulignons.

succès de *Maria Chapdelaine* en Catalogne. Dans son article, paru le 11 mai 1924, à *La Publicitat*, Sagarra oppose l'excellence du statut du roman en Europe au XIX^e siècle (notamment en France et en Russie) à la pauvreté –ou à l'absence, même– du roman catalan. Il essaye d'expliquer, aussi, pourquoi le lecteur se détourne petit à petit des romans aux thèmes conventionnels pour chercher des sujets nouveaux comme le colonialisme, le voyage, l'exotisme, etc.

Sagarra est convaincu que le public, lassé des mêmes sujets, «se précipite dans les bras d'un exotisme sain et pur comme celui de *Maria Chapdelaine* ou d'un exotisme admirablement pourri comme celui de Paul Morand». Ainsi, c'est par son côté exotique que Josep-Maria de Sagarra explique le succès de ce roman en Catalogne.

Le premier élément qui attire notre attention dans l'édition de 1925 est l'absence de préface, de préambule, de prologue ou d'avant-propos qui vienne présenter aux lecteurs –même si brièvement– le roman ou son auteur. Ainsi, après les pages de garde, nous apprenons uniquement que la traduction est le travail de Tomàs Garcés, puis ces quelques mots: «Item⁶ [*sic*] missa est» nous plongent directement dans le roman d'Hémon. Nous ne pouvons que formuler des hypothèses sur le manque d'éclaircissements de cette édition. Étant donné que la traduction dans le journal *La Publicitat* venait de paraître, Garcés supposait-il que les lecteurs avaient déjà été suffisamment informés? Le traducteur n'exagérait-il pas dans sa note préliminaire de 1923 lorsqu'il affirmait que le livre d'Hémon jouissait d'une célébrité parmi les intellectuels de l'époque?

L'édition de l'Editorial Selecta, de 1952, est particulièrement soignée: de petit format, avec, en tête, une illustration à charge de Francesc Almuni, elle énumère les éditions antérieures de la traduction catalane du roman, ce qui nous a été d'une grande utilité pour confirmer que nous étions bien en possession de toutes les éditions existantes. Parue une trentaine d'années plus tard, une petite préface a probablement semblé nécessaire ici aux éditeurs. Cette préface, ainsi que la traduction, sont à nouveau à charge de Tomàs Garcés, qui reprend la note préliminaire de 1923 et la modifie légèrement –ajoutant ou supprimant des éléments– afin d'esquisser un bref portrait de l'auteur et d'émettre quelques jugements sur l'œuvre. Garcés ajoute d'abord le lieu et la date de naissance de Louis Hémon: Brest, 1880 (éléments qui lui avaient peut-être parus superflus en 1923) et reprend les conditions de la mort accidentelle de l'auteur. Nous trouvons, à nouveau, qu'il s'agit d'un «merveilleux roman, devenu aujourd'hui célèbre partout». Notons ce

⁶ Notons l'orthographe erronée de «Item» au lieu de «Ite». Nous pensons qu'il s'agit d'une erreur typographique puisqu'elle ne se produit pas dans les autres éditions (antérieure et postérieures).

«aujourd'hui», atemporel, puisqu'il est aussi valable en 1923 qu'en 1952, alors que trente années se sont écoulées...

D'autre part, Garcés informe les lecteurs catalans des éditions françaises du roman: la première publication en feuilleton, en 1914, à Paris, passa inaperçue –nous dit-il–, et l'édition mise au point par Grasset⁷ dans «Les Cahiers Verts», en 1921, fut la véritable responsable du succès du roman de Louis Hémon.

Nous apprenons aussi –détail très important pour notre recherche– que c'est Carles Riba qui conseilla Garcés de se plonger dans la traduction du roman: «c'est un roman qui vous ira très bien, si vous en avez le courage [lui dit-il]. Il est très difficile, cependant» (Hémon, 1952: 12)⁸.

L'édition de 1984, finalement, est précédée d'une préface rédigée par August Bover i Font, professeur de littérature catalane à l'Université de Barcelone. Dans cette préface, très complète, Bover i Font présente, d'abord, une petite biographie sur l'auteur: date et lieu de naissance, renseignements sur sa famille, parcours académique, premier voyage pour l'Angleterre, collaborations dans différents journaux, naissance de sa fille, départ pour le Canada, rédaction de *Maria Chapdelaine*, puis mort prématurée de l'auteur «écrasé par une locomotive détachée qu'il n'avait pas vu à cause d'une pluie violente». Bover dépeint, ensuite, brièvement, le parcours du roman –qui passa, dit-il, de l'anonymat au succès, grâce à l'enthousiasme de certains hommes de lettres– et les éditions parues à Montréal et à Paris. Il nous fournit ensuite un petit résumé du roman avant de citer les diverses traductions existantes pour se centrer, principalement, sur la traduction catalane et son traducteur: Tomàs Garcés.

Si Garcés attribuait le succès du roman à sa simplicité et à sa pureté, si Josep-Maria de Sagarra invoquait plutôt le versant exotique de l'œuvre comme amorce pour expliquer le succès du roman en Catalogne, August Bover i Font développe un nouvel argument:

De la même façon qu'à partir de l'édition parisienne de 1921 un grand nombre de Français se sont souvenus de l'existence du Québec de l'autre côté de l'Atlantique, il serait intéressant que cette nouvelle édition permette aussi d'attirer notre attention sur cette nation et cette culture qui possèdent plus de points en commun avec la nôtre qu'il ne semble (Hémon, 1984: 19).

⁷ Les rédacteurs du journal catalan *La Publicitat* sentaient une véritable admiration pour Bernard Grasset. Dans l'article du 4 juillet 1925, «Paroles d'un éditeur», nous trouvons ces quelques mots à propos de Grasset: «c'est un excellent éditeur».

⁸ C'est nous qui traduisons.

Bover i Font établit donc un parallélisme entre la langue du Québec et celle des «Pays Catalans»: langues opprimées sur lesquelles a agi la force de l’envahisseur les soumettant au silence, leur imposant la langue de «l’autre», mais devenues finalement des langues officielles. D’autre part, il compare, pour mieux les rapprocher, le statut et l’évolution de la littérature dans ces deux pays.

Avec la présentation de cette édition, Bover i Font espérait contribuer à une approche des deux peuples et des deux cultures.

Ce que nous venons de dire constituerait plutôt le paratexte du roman. Par la suite, nous exposons brièvement quelques aspects concernant la traduction.

En nous basant sur l’article *Maria Chapdelaine*, rédigé par Nicole Deschamps dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* (Deschamps, 1980: 663-673), et vu l’admiration que certains rédacteurs du journal catalan *La Publicitat* sentaient pour l’éditeur Bernard Grasset, nous pouvons supposer que Tomàs Garcés a pris comme texte source, pour sa traduction, l’édition de «Les Cahiers Verts», publiée en 1921.

Dans la version parue en feuilleton dans le journal *La Publicitat*, nous voyons que Garcés traduit les noms propres et les adapte à la graphie catalane. François Paradis devient *Francesc Paradís*; Charles-Eugène, *Carles-Eugení*; Ferdinand Larouche, *Ferran Larouche*; Lorenzo, *Llorenç*, etc. Ce choix –traduction des noms propres– se maintient dans l’édition de 1925 et dans celle de 1952. L’édition de 1984, par contre, opte pour maintenir les noms propres comme dans le texte original français.

Nous avons relevé, aussi, dans la traduction parue en feuilleton, quelques erreurs d’interprétation de la part du traducteur, certaines corrigées dès la première édition du roman, d’autres maintenues jusqu’à la dernière édition. Ainsi Garcés traduit «Vous aimez ça, vous, le sucre du pays? Moi, j’aime ça sans raison...» par «Jo, l’estimo follament» –verbe qui, en catalan, s’applique à une personne mais non à une chose–, pour devenir, finalement, dès 1925: «A mi, m’agrada follament». «Au soir» devient erronément «À la tarda» puis «Al vespre»; «Tenez, son père, fit Maria, voilà les cordeaux!» est d’abord traduit par «Compte, pare, –va fer Maria– som a la ribera» –qui n’a apparemment aucun lien avec le texte original– puis par «Agafeu la brida, pare –va fer Maria». «Encore des visites» est traduit par «encara visites» –traduction tout à fait littérale du terme– puis «més visites», etc.

Nous trouvons également certaines hésitations du traducteur lorsqu’il se heurte aux expressions québécoises. Dans la plupart des cas, Garcés choisit de supprimer directement le terme, dans d’autres il le maintient en ajoutant des notes explicatives, en bas de page, nécessaires pour un lecteur étranger à la culture du Québec. Ainsi, l’expression «Boss! On va mourir à faire de la terre!», est traduite différemment, au cours des successives éditions. En 1923, Garcés emploiera une interjection «Uff! Ens morirem fent terra!» pour suppléer l’emploi d’un terme

intraduisible en catalan. Cette interjection est maintenue dans l'édition de 1925 puis remplacée, en 1952, par «Amo! Ens morirem fent terra!», nom commun au sens équivalent à celui du *boss* américain. Finalement, l'édition de 1984 opte pour garder l'original français: «Boss! Ens morirem fent terra!» qui apparaît en italique dans le texte catalan.

«D'innombrables moustiques et maringouins» est traduit en 1923 par «Innumerables mosquits i "maringouins"» (entre guillemets, dans le texte catalan). Une note en bas de page est ajoutée dans cette édition où l'on précise qu'il s'agit d'une espèce de moustiques très étendue au Canada. Cette option sera supprimée dès l'édition suivante qui ne maintiendra que «Innombrables mosquits».

L'édition de 1925 est la seule qui choisit de maintenir les expressions québécoises. «Trois piastres» sera traduit par «Tres piastres» en indiquant, en bas de page, qu'il s'agit de «quinze pesses», l'adverbe de lieu «icitte» est remplacé par «aquí» en prenant bien soin de spécifier que «icitte» est un dialectalisme intraduisible (en catalan); les «bleuets» sont traduits par «els blauets»⁹, en expliquant qu'il s'agit de «une plante de la famille des éricacées, très répandue au Canada et aux États-Unis. De ses fruits sont élaborés sirops et confitures. La fleur est d'un bleu foncé, noirâtre».

Le choix d'une même graphie pour un même mot résout des oscillations telles que «Tuque» et «Tuca», qui disparaît au profit de la graphie française «Tuque»; les diverses fautes de frappe sont corrigées: ainsi, la troisième personne du singulier de l'impératif «vina» est corrigé en «vine»; l'antéposition ou la postposition de l'adjectif par rapport au nom varie d'une édition à l'autre. Nous trouvons, tantôt, «una processó sinistra» comme «una sinistra processó»¹⁰, «Demà és diumenge» comme «És demà, diumenge», etc.; enfin, une recherche du mot juste se fait sentir aussi puisque, d'une édition à l'autre, nous trouvons à la même place l'emploi d'un terme plus courant –pourrions-nous dire–: «apagar la làmpara» devient «apagar el llum»; «la llinda propera dels boscos», «la ratlla propera dels boscos»; et d'autres sont remplacés par un terme plus fidèle au texte français. Ainsi, «la pedrera» devient «la serreria», pour ne citer que quelques exemples.

Nous avons pu remarquer, finalement, la suppression sans motif apparent de différents extraits (qui varient d'une édition à l'autre), par rapport au texte de départ.

Dans la version de 1923, par exemple: «No. Doncs, quin ofici feieu? El francès va dubtar un moment». Dans l'édition de Proa, en 1984, nous pouvons y lire: «No. El francès va dubtar un moment». Ou encore, en 1923, Garcés traduit: «Ho sé, pare; prou que ho sé. I va eixugar-se els ulls, que el cor se li fonia. Quan vàrem [...]», qui devient, en 1984: «Ho sé, pare; prou que ho sé. Quan vàrem [...]».

⁹ Notons ici la traduction erronée de «bleuet», qui n'est pas «blauet» mais «nabiu».

¹⁰ «Une procession sinistre» en français.

Nous ne saurions dire si ces suppressions sont dues à un choix ou à un oubli de la part du traducteur ou de l'éditeur.

Cette brève étude de *Maria Chapdelaine* nous a permis d'observer, d'une part, le travail mené à terme par chaque maison d'édition (format choisi, illustrations, préfaces, épilogues, notes en bas de pages, explications additionnelles, etc.) lors des successives mises en page du roman.

Aussi, les commentaires de Tomàs Garcés et de Josep-Maria de Sagarra, parus dans le journal *La Publicitat*, de même que la préface de l'édition de 1984, rédigée par Bover i Font, ont permis de nous forger une idée sur les causes qui ont amené les différents éditeurs à publier ce roman.

D'autre part, nous avons pu étudier l'évolution et les modifications de la traduction, parfois très subtiles, dans les différentes éditions. Ces constantes modifications, d'une édition à l'autre, corroborent les difficultés réelles –soulignées par Carles Riba– auxquelles s'est heurté Tomàs Garcés, ainsi que son souci constant de perfectionner sa traduction.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- DESCHAMPS, Nicole (1980): «Maria Chapdelaine, roman de Louis Hémon», in Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec II (1900 à 1939)*. Montréal, Fides, 663-673.
- HÉMON, Louis (1925): *Maria Chapdelaine*. Traducció de Tomàs Garcés. Barcelona, Catalònia.
- HÉMON, Louis (1952): *Maria Chapdelaine*. Traducció de Tomàs Garcés. Barcelona, Editorial Selecta-Catalònia.
- HÉMON, Louis (1984): *Maria Chapdelaine*. Traducció de Tomàs Garcés. Pròleg d'August Bover i Font. Barcelona, Proa.
- HÉROUX, Raymonde (1980): «Maria Chapdelaine, best-seller *made in France*», in VV.AA., *Le mythe de Maria Chapdelaine*. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 115-116.

La esperanza de Jean Giono. Una lectura ecocrítica de su relato *L'homme qui plantait des arbres*

Montserrat López Mújica

UNED

mlopezm@madrid.uned.es

Résumé

La littérature peut-elle contribuer d'une certaine manière à la survie ou à l'extinction de l'homme? Comment peut-elle actuellement faire face à l'imminente menace d'une crise environnementale? De quels moyens dispose-t-elle? *L'homme qui plantait des arbres* est, sans aucun doute, l'une des œuvres littéraires qui a contribué et contribue à l'amélioration de l'environnement. Elle a été écrite en 1953 par Jean Giono (1895-1970), l'un des auteurs français les plus importants du XX^e siècle. Le but qu'il cherche, en plus d'inciter à planter des arbres qui vivent après notre décès «était de faire aimer l'arbre ou plus exactement faire aimer à planter des arbres ce qui est depuis toujours une de mes idées les plus chères».

Mots-clés: littérature francophone et française; écocritique; écologie; environnement; nature.

Abstract

To what extent can literature contribute to the survival or destruction of human kind? How can it be done at present? Since at present there seems a substantial threat of environmental crisis, what means are available to fight this back? *L'homme qui plantait des arbres*, without any doubt, one of the literary works which has contributed and still contributes to improve our environment. It was written in 1953 by Jean Giono (1895-1970) one of the most important French authors of the XX century. His aim being, as well as reforest, that such action prevails long before we are gone, «était de faire aimer l'arbre ou plus exactement faire aimer à planter des arbres ce qui est depuis toujours une de mes idées les plus chères».

Key words: french-speaking community; literature; ecocriticism; ecology; environment; nature.

* Artículo recibido el 15/01/2008, aceptado el 25/03/2008.

¿Será verdad aquello de que los seres humanos somos las únicas «criaturas literarias» de la tierra? Si la creación de la literatura es una de las características más importantes de nuestra especie, entonces ¿no deberíamos analizarla con mucho cuidado para descubrir la influencia que tiene sobre nuestro comportamiento respecto al medio ambiente que nos rodea, para determinar qué papel fundamental juega en el bienestar del hombre y qué mirada mantiene en su relación con las demás especies y con el mundo natural?

¿Qué puede significar todo esto desde el punto de vista de la evolución y de la selección natural? ¿Puede la literatura contribuir de alguna manera a la supervivencia o a la extinción del hombre? Si la literatura forma parte de la estrategia evolutiva ¿puede orientarse conscientemente hacia esa evolución? Y, ¿cómo puede hacerlo en la actualidad, ahora que existe una inminente amenaza de crisis ambiental? ¿de qué medios dispone? En las respuestas a estas preguntas reside el desafío y el sentido de la ecocrítica¹.

Todos hemos tenido la ocasión de leer o escuchar titulares de prensa como estos: «La ONU lanza un proyecto para plantar 1.000 millones de árboles durante 2007» o «Plantar árboles es parte de la solución contra el calentamiento global». La primera idea surgió de la premio Nobel de la Paz en 2004, la dirigente ecologista de Kenia Wangari Maathai, fundadora de un movimiento que ha plantado más de 30 millones de árboles en 12 países africanos desde 1977; la segunda, del ex-vicepresidente de los Estados Unidos, Al Gore (Premio Príncipe de Asturias de la Comunicación 2007 y Premio Nobel de la Paz 2007), tan de moda en estos momentos. Son solo dos ejemplos de la divulgación que se está llevando a cabo respecto a la preservación del medio ambiente en nuestros días. Sin embargo, esto no es algo nuevo en Literatura.

Hace ya más de cincuenta años que dicho mensaje se escuchó a través de un pequeño relato literario. *L'homme qui plantait des arbres* es, sin duda alguna, una de las obras literarias que más ha contribuido y contribuye a la mejora del medio ambiente. Fue escrita en 1953 por Jean Giono (1895-1970), uno de los autores franceses más importantes del siglo XX. Toda la obra de Giono se inspira en su Provenza natal y refleja un gran amor por su tierra y, sobre todo, por la naturaleza, aceptándola tal como la vida nos la impone, e indignándose contra aquellos que la consideran una fuente de desgracias humanas. Este amor por el medio natural comienza a manifestarse en Giono en los primeros años de su vida, gracias a la enseñanza de su propio padre. Así nos lo cuenta en *Les Terrasses d'île d'Elbe*:

Mon père était cordonnier, je l'ai assez dit; il était pauvre. [...]
Bien entendu, nous n'avions pas de terre, pas des sous pour

¹ En su introducción a *The ecocriticism Reader*, Cheryll Glotfley y Harold Fromm (1996) definen la ecocrítica como el estudio de las relaciones entre la literatura y el medio ambiente.

acheter des arbres à planter, et nous plantions joyeusement des arbres. Je dis nous, car j'avais six à sept ans et j'accompagnais mon père dans ses promenades. Il portait dans sa poche un petit sac qui contenait des glands.[...] A certains endroits des collines, sur quelques replats, devant une belle vue, dans des vallons près des fontaines, le long d'un sentier, mon père faisait un trou avec sa canne et enterrait un gland, ou deux, ou trois, ou cinq, ou plus, disposés en bosquets, en carrés ou en quinconces. C'était une joie sans égale: joie de le faire, joie d'imaginer la suite que la nature allait donner à ces gestes simples (Giono, 1976: 35-36).

Un encuentro con la naturaleza que continuará fomentando a lo largo de su existencia. Así lo recogen las palabras de Henri Fluchère (1980: 19), gran amigo del escritor:

Nous parcourions les collines qui entourent Manosque, suivions les chemins rocailleux, Mort d'Imbert et Pain de Sucre, volions des coings des fossiles, cueillions des plantes pour nos herbiers— bref, faisons allègrement connaissance avec la nature.

Giono se convierte así en portavoz de una literatura que preconiza un retorno a la tierra, a la vida rústica de esa apacible Provenza que conoce desde su infancia. Esta predilección de la vida rural frente a la vida urbana será su gran combate, una lucha que dirige contra la civilización técnica moderna y que anuncia, en cierto modo, la ecología. Su repertorio es amplio. Una novela como *Que ma joie demeure* (1935), o ensayos como *Les vraies richesses* (1936) y *Réfus d'obéissance* (1937) entusiasman a multitud de jóvenes lectores.

L'homme qui plantait des arbres es, curiosamente, una obra poco conocida en Francia, —contrariamente a lo que ocurre en el resto del mundo. El texto se pudo recuperar gracias a que la historia fue universalmente difundida y traducida a trece lenguas. Los intereses que manifiesta este pequeño y excepcional relato se reagrupan entorno a una pregunta «¿cuál es la persona más extraordinaria que usted ha conocido?». Cuando la revista americana *The Reader's Digest* pidió a Giono que escribiera unas páginas sobre un personaje real que fuera inolvidable, este escribió la historia *L'homme qui plantait des arbres*. Ese hombre era Elzéard Bouffier, un pastor y plantador de robles, un ser robusto, solitario y desinteresado, que dedica los treinta últimos años de su vida a reforestar una región de los Alpes que el abandono del hombre había transformado en desierto. Elzéard Bouffier tiene la firme convicción de que el país se muere por falta de árboles e intenta ponerle remedio. Con una serie de herramientas rudimentarias, pero con un gran saber ecológico, consiguió plantar

cientos de miles de árboles, convirtiendo una tierra yerma en un paraíso de vida, que llegó incluso a contar con la protección del Estado.

Pero ¿existió realmente Elzéard Bouffier? A todos nos gustaría creerlo una vez finalizada la lectura del relato. En diciembre de 1982 la revista *Harrowsmith* publicaba, con la autorización de Jean Giono, el texto íntegro de la película de Frédéric Back, leído por Philippe Noiret. Fueron numerosos los lectores que concluyeron que dicho personaje había existido, lo que incitó aún más a la reforestación del entorno. Una quebequense, la señora Beverley von Baeyer, se personó incluso en el pueblo perdido de Banon, para depositar flores en la tumba de Elzéard que, según Giono, había sido enterrado allí en 1947. Dos años más tarde relataba su peregrinaje en *Harrowsmith*. Fue en el ayuntamiento de Banon, tras una larga carrera en taxi hacia ese lugar perdido, cuando escuchó que Giono era un escritor más conocido en la región que Elzéard Bouffier. No se sintió por ello defraudada: Elzéard Bouffier, confesó, entraría a formar parte de la lista de sus héroes: Robin Hood, Hereward the Wake... Giono había transformado, sin saberlo, una fantasía en realidad; cuentan que otros peregrinos siguieron viniendo, sobre todo desde Alemania.

Esta fue una de las razones por las que Giono donó su obra a la Humanidad. Ya en su época, la editorial puso objeciones porque el personaje no era real. Este pequeño y ameno relato es conmovedor y consigue el propósito que pretendió su autor: plantar árboles². Desde entonces el libro ha inspirado multitud de proyectos de reforestación por todo el mundo. Jean Giono nos descubre con esta historia la generosidad de un hombre hacia la naturaleza y a través de ella hacia otros seres humanos. La sabiduría del saber esperar, la observación del entorno, la humildad, en resumen, esos valores necesarios y poco habituales en nuestra época que debemos recuperar

² Se añade aquí la carta que Giono escribió al *Conservateur des Eaux et Forêts de Digne*, Sr. Valdeyron, en 1957, a propósito de este relato :

Cher Monsieur,

*Navré de vous décevoir, mais Elzéard Bouffier est un personnage inventé. Le but était de faire aimer l'arbre ou plus exactement faire aimer à planter des arbres (ce qui est depuis toujours une de mes idées les plus chères). Or si j'en juge par le résultat, le but a été atteint par ce personnage imaginaire. Le texte que vous avez lu dans *Trees and Life* a été traduit en Danois, Finlandais, Suédois, Norvégien, Anglais, Allemand, Russe, Tchèque, Hongrois, Espagnol, Italien, Yiddish, Polonais. J'ai donné mes droits gratuitement pour toutes les reproductions. Un américain est venu me voir dernièrement pour me demander l'autorisation de faire tirer ce texte à 100 000 exemplaires pour les répandre gratuitement en Amérique (ce que j'ai bien entendu accepté). L'Université de Zagreb en fait une traduction en yougoslave. C'est un de mes textes dont je suis le plus fier. Il ne me rapporte pas un centime et c'est pourquoi il accomplit ce pour quoi il a été écrit. J'aimerais vous rencontrer, s'il vous est possible, pour parler précisément de l'utilisation pratique de ce texte. Je crois qu'il est temps qu'on fasse une « politique de l'arbre » bien que le mot politique semble bien mal adapté.*

Très cordialement,

Jean Giono.

urgentemente. Su propósito, además de inspirar a plantar árboles que vivan tras nuestra muerte, «était de faire aimer l'arbre ou plus exactement faire aimer à planter des arbres ce qui est depuis toujours une de mes idées les plus chères». Pero sobre todo, pretende y consigue transmitir una valiosa idea, que formula expresamente al concluir:

Quand je réfléchis qu'un homme seul, réduit à ses simples ressources physiques et morales, a suffi pour faire surgir du désert ce pays de Canaan, je trouve que, malgré tout, la condition humaine est admirable. Mais, quand je fais le compte de tout ce qu'il a fallu de constance dans la grandeur d'âme et d'acharnement dans la générosité pour obtenir ce résultat, je suis pris d'un immense respect pour ce vieux paysan sans culture qui a su mener à bien cette oeuvre digne de Dieu (Giono, 1998: 52).

Una personalidad, sin lugar a dudas, *inoubliable*.

El árbol como símbolo

¿Por qué de entre todos los elementos naturales posibles Giono escogió el árbol? Si estudiamos detenidamente esta cuestión, nos damos cuenta enseguida, de que el árbol aglutina toda una serie de características que le han hecho único a lo largo de la historia. Es el símbolo por excelencia de la vida, y la vida es lo que trata el personaje de recuperar con su acción: plantando árboles reavivamos nuestro entorno. El árbol reagrupa en sí a todos los elementos de la naturaleza (el agua, el aire, la tierra y el fuego). Sus raíces se hunden en la tierra para atrapar y absorber el agua que se convertirá en savia. Sus ramas se elevan hacia el cielo siendo balanceadas constantemente por el viento, y su madera ha sido siempre el combustible más utilizado por el hombre.

Al hombre además, le ha gustado siempre identificarse con el árbol: por su forma vertical que recuerda a la de los seres humanos y por la savia que circula por sus ramas, que se asimila a nuestra sangre. Por sus raíces hundidas en la tierra y sus ramas alzadas hacia el cielo, el árbol aparece también muy a menudo como símbolo de unión entre Tierra y Cielo, es decir, entre los hombres y los dioses, entre lo visible y lo invisible, entre el caos primordial y el conocimiento. Y todo ello es aprovechado por Giono en su relato. La naturaleza tiene un efecto psicológico y moral sobre el carácter de los hombres. Así, nos lo hace saber, nada más comenzar el relato. El hombre es reflejo de la naturaleza que le rodea:

[...] je connaissais parfaitement le caractère des rares villages de cette région. Il y en a quatre ou cinq dispersés loin les uns des autres [...]. Ils sont habités par des bûcherons qui font du charbon de bois. Ce sont des endroits où l'on vit mal. Les familles serrées les unes contre les autres dans ce climat qui est d'une rudesse excessive, aussi bien l'été que l'hiver, exaspèrent

leur égoïsme en vase clos. L'ambition irraisonnée s'y démesure, dans le désir continu de s'échapper de cet endroit.

Les hommes vont porter leur charbon à la ville avec leurs camions, puis retournent. Les plus solides qualités craquent sous cette perpétuelle douche écossaise. Les femmes mijotent des rancœurs. Il y a concurrence sur tout, aussi bien pour la vente du charbon que pour le banc de l'église, pour les vertus qui se combattent entre elles, pour les vices qui se combattent entre eux et pour la mêlée générale des vices et des vertus, sans repos. Par là-dessus, le vent également sans repos irrite les nerfs. Il y a des épidémies de suicides et de nombreux cas de folies, presque toujours meurtrières (Giono, 1998: 14-16).

Veremos como a lo largo del relato la transformación del paisaje conllevará el cambio de carácter y de actitud en los habitantes de la zona. El árbol es el inicio de ese cambio, y como símbolo de conocimiento y de sabiduría, sirve para restablecer el orden. Con estas facultades contaba Giono cuando escribió este relato: su objetivo era que el hombre recuperase esa relación de equilibrio y de respeto hacia la naturaleza. El árbol es el vínculo apropiado para comenzar un nuevo futuro, en el que todos los seres podamos vivir en equilibrio en nuestra casa, que no es otra que la propia naturaleza. Desde 1953 hasta nuestros días, la concienciación por parte del hombre sobre la degradación de los bosques ha ido en aumento, aunque muy lentamente. El mensaje sigue siendo válido y aún persiste la esperanza.

Del árbol al agua

Aunque el árbol resulta ser en esta obra el símbolo por excelencia, no debemos olvidar que existen otros elementos importantes que irán surgiendo a medida que avanzamos en nuestra lectura: son el agua y el viento. En efecto, la repoblación forestal produce con el transcurrir de los años la aparición del agua y la modificación del viento.

Cuando Giono sitúa su historia en 1913, un año antes de declararse la Primera Guerra Mundial, elige una región que conoce a la perfección, la suya: «[...] je faisais une longue course à pied, sur des hauteurs absolument inconnues des touristes, dans cette très vieille région des Alpes qui pénètre en Provence» (Giono, 1998: 7).

La tierra que nos descubre Giono, al comenzar su paseo por la región es una tierra yerma, desprovista de vegetación, en la que solo crecen las lavandas silvestres. En este lugar inhóspito, el agua no ha podido proporcionar eclosión alguna. La desnudez del suelo, el abandono y desmantelamiento de los pueblos, el aspecto desértico del paisaje son testigos fieles de esta situación. Esa escasez de agua se hace pues patente desde las primeras líneas, y así nos lo hace saber el propio protagonista —«je n'avais plus d'eau depuis la veille et il me fallait en trouver» (Giono, 1998: 9). Su

primera parada la realiza junto a una aldea abandonada, allí espera encontrar el líquido precioso. Sin embargo: «Ces maisons agglomérées, quoique en ruine [...] me firent penser qu'il avait dû y avoir là, dans le temps, une fontaine ou un puits. Il y avait bien une fontaine, mais sèche (Giono, 1998: 9).

Podemos pensar que la falta de agua ha hecho huir a los antiguos habitantes del lugar, idea que se refuerza, cuando a continuación leemos: «Toute vie avait disparu» (Giono, 1998: 9). De todos los elementos de la naturaleza el agua es aquel que goza de mayor privilegio en su creación. Comprendió enseguida que sin agua no hay vida: «A cinq heures de marche de là, je n'avais toujours pas trouvé d'eau et rien ne pouvait me donner l'espoir d'en trouver. C'était partout la même sécheresse, les mêmes herbes ligneuses» (Giono, 1998: 10).

De pronto le parece ver una silueta a lejos. La comparación que realiza a continuación el escritor es del todo relevante y anuncia de manera muy sutil el tema del relato: «Je la pris pour le tronc d'un arbre solitaire» (Giono, 1998; 10). Esa primera imagen del pastor que nos muestra Giono no la elige al azar: el pastor se convierte así en lo que será más tarde la figura esencial del relato, el árbol. Gracias a ese hombre-tronco, Giono puede saciar su sed: «Il me fit boire à sa gourde et, un peu plus tard, il me conduisit à sa bergerie» (Giono, 1998; 11). Tampoco es por casualidad que la primera visión que Giono tenga al llegar allí sea la del pozo natural donde el pastor «tirait son eau— excellente» (Giono, 1998; 11). Agua y árbol, árbol y agua, este binomio será fundamental a lo largo del relato. Por eso explica: «Il avait jugé que ce pays se mourait par manque d'arbres. Il ajouta que, n'ayant pas d'occupations très importantes, il avait résolu de remédier à cet état de choses» (Giono, 1998: 22).

Su remedio era muy sencillo y consistía en plantar árboles. Para ello, cuidaba hasta el más pequeño de los detalles. Todas las noches antes de acostarse elegía con sumo cuidado las semillas, separando aquellas que no parecían muy saludables. Cuando tenía cien escogidas las guardaba en un saquito. Al día siguiente, antes de salir con su rebaño, mojaba «dans un seau le petit sac où il avait mis les glands soigneusement choisis et comptés» (Giono, 1998: 18). Y así, día tras día y sin descanso, nuestro pastor planta las semillas.

Años más tarde, Giono regresa al mismo lugar. Harto de tanta muerte y desolación, tras su participación en la Gran Guerra, decide respirar un poco de aire puro y se dirige de nuevo hacia las mismas tierras desiertas. Comienza así su largo paseo y, en un momento dado, recuerda a aquel pastor plantador de árboles. Testigo de tantas muertes, Giono está convencido de la desaparición de aquel buen hombre.

«Le pays n'avait pas changé» (Giono, 1998; 26). Sin embargo, al llegar a la antigua aldea abandonada: «j'aperçu dans le lointain une sorte de brouillard gris qui recouvrait les hauteurs comme un tapis» (Giono, 1998; 26) ¿No nos está sugiriendo con ello el inicio de una transformación? En efecto, los robles que el pastor había

plantado en 1910 tenían ya diez años y alcanzaban un espacio y una altura considerables. Elzéard Bouffier no había muerto. Ese «hombre-tronco» de años anteriores parecía incluso más robusto: «Il était même fort vert» (Giono, 1998: 27). Mientras los hombres han propagado la muerte y la desolación en el mundo, el pastor, indiferente a esas guerras, había continuado su árdua tarea, sembrando la vida a su alrededor.

Il avait suivi son idée, et les hêtres qui m'arrivaient aux épaules, répandus à perte de vue, en témoignaient. Les chênes étaient drus et avaient dépassé l'âge où ils étaient à la merci des rongeurs; [...]. Il me montra d'admirables bosquets de bouleaux qui dataient de cinq ans, c'est-à-dire de 1915, de l'époque où je combattais à Verdun (Giono, 1998: 9).

Además, los diez mil robles plantados en 1910 habían dado lugar al nacimiento de los primeros arroyos, junto a los que camina ahora sorprendido e ilusionado, el escritor: «... en redescendant par le village, je vis couler de l'eau dans des ruisseaux qui, de mémoire d'homme, avaient toujours été à sec» (Giono, 1998: 30). Con el regreso del agua se vuelve a restablecer el ciclo de la vida, y con ello, la esperanza: «C'était la plus formidable opération de réaction qu'il m'ait été donné de voir» (Giono, 1998: 30). El árbol atrae el agua y el agua hace resurgir la flora a su alrededor, esta vez de manera natural: «Le vent aussi dispersait certaines graines. En même temps que l'eau réapparut réapparaissaient les saules, les osiers, les prés, les jardins, les fleurs et une certaine raison de vivre» (Giono, 1998: 32). Los elementos básicos, esos que aportan la vida, surgen de nuevo: la tierra da sus frutos, el agua corre libre, incluso el aire se siente diferente: «Au lieu des bourrasques sèches et brutales qui m'accueillaient jadis, soufflait une brise souple chargée d'odeurs. Un bruit semblable à celui de l'eau venait des hauteurs: c'était celui du vent dans les forêts» (Giono, 1998: 47).

Pero la repoblación del bosque no solo va a traer consigo la reaparición del agua, la modificación de la brisa o de la tierra. La transformación del entorno natural implica también un cambio radical en los asentamientos humanos. Como si Giono tratara de decirnos que el hombre también forma parte indiscutible de esa vida que aflora por todas partes. Así, de la pequeña aldea que el escritor había encontrado en su primera visita, en 1913, ya no queda nada que se le pueda parecer. Recordemos aquí sus palabras:

En 1913, ce hameau de dix à douze maisons avait trois habitants. Ils étaient sauvages, se détestaient, vivaient de chasse au piège: à peu près dans l'état physique et moral de la préhistoire. Les orties dévoraient autour d'eux les maisons abandonnées. Leur condition était sans espoir. Il ne s'agissait pour eux que d'attendre la mort: situation qui ne prédispose guère aux vertus (Giono, 1998: 46).

La transformación que ha sufrido ese espacio natural, gracias a la obra del pastor, ha convertido la aldea en «un endroit où l'on avait envie d'habiter» (Giono, 1998: 48).

On avait déblayé les ruines, abattu les pans de murs délabrés et reconstruit cinq maisons. Le hameau comptait désormais vingt-huit habitants dont quatre jeunes ménages. Les maisons neuves, crépies de frais, étaient entourés de jardins potagers où poussaient, mélangés mais alignés, les légumes et les fleurs, les choux et les rosiers, les poireaux et les gueules-de-loup, les céleris et les anémones (Giono, 1998: 48).

La colaboración así del hombre y la naturaleza aportan su fruto, con un mínimo de voluntad y esfuerzo se pueden aún salvar zonas áridas, e incluso desiertas. El hombre necesita de la naturaleza para vivir y la naturaleza necesita actualmente nuestra ayuda para poder restablecerse y ponerse de nuevo en marcha. El hombre, con la tala del bosque, resquebrajó un buen día ese ciclo natural, ese equilibrio que se necesita para que la vida se pueda mantener. Sería lógico entonces que fuese el hombre de nuevo el que luchara por restablecer la vida allí donde la ha perturbado o erradicado. Elzéard Bouffier es un buen ejemplo. La esperanza puede así renacer...

Conclusión

¿Cuáles son entonces los valores que se transmiten con la lectura de una obra como *L'homme qui plantait des arbres*? Nadie puede dudar que dichos valores son, ante todo, ecológicos y morales. Constituye por ello una excelente introducción a los diversos problemas ecológicos de nuestros días: la desertificación de las montañas, la silvicultura, el importante papel de los bosques en nuestro planeta, etc. Muestra además el lugar que ocupa el hombre dentro de la naturaleza, su actuación en la remodelación del paisaje, los efectos positivos o negativos que ello conlleva. La tarea emprendida por Elzéard Bouffier es metódica y contundente, y se desarrolla tan lentamente que la transformación del paisaje no provoca sorpresa alguna a su alrededor. Así «les chasseurs qui montaient dans les solitudes à la poursuite des lièvres ou des sangliers avaient bien constaté le foisonnement des petits arbres, mais ils l'avaient mis sur le compte des malices naturelles de la terre» (Giono, 1998: 32). Su trabajo permanece, de este modo, salvaguardado. ¿Quién sabe? Como dice el propio Giono quizás «si on l'avait soupçonné, on l'aurait contrarié» (Giono, 1998: 32). Elzéard Bouffier se convierte así en un héroe anónimo de lo cotidiano.

¿Cuál ha sido entonces su misión? Devolver el ciclo del agua. Devolver el color a un paisaje en el que apenas se apreciaba la vida. Con su esfuerzo ha conseguido replantar el bosque en las montañas y con ello atraer la lluvia. Esta lluvia que se filtra a través del suelo en el bosque, recarga los manantiales, forma los ríos. Y luego, río abajo, es el agua que bebemos, el agua que nos da vida, el agua que riega las

plantas, por lo tanto, el bosque es agua y el agua es vida, por eso decimos que ese binomio es fundamental: bosque y agua. Siempre los encontramos unidos. Como buenos vecinos, los árboles y el agua se entreyudan para prosperar. Solo tenemos que escuchar las historias de nuestros mayores. Sin dudas nos dirían algo así: «Cuando éramos pequeños había bosques y árboles por todos lados, y había también manantiales de agua que corrían desde las colinas hacia los ríos. Siempre hemos pensado que el agua de manantial era la más rica y saludable para saciar nuestra sed. Y un buen día, los árboles comenzaron a desaparecer. La gente se puso a talar árboles y no pensaron en volver a plantarlos. Los manantiales de agua fresca desaparecieron, y ahora tenemos escasez de agua». Los árboles son pues los guardianes del agua y los protectores de los manantiales. A medida que las raíces de un árbol se extienden, abren amplias vías para permitir el paso del agua. Las ramas y las hojas del árbol impiden que la lluvia llegue demasiado deprisa a la tierra. De este modo el suelo tiene más tiempo para absorber toda esa cantidad de agua. Además se derramará menos agua sobre la superficie, reduciendo así la erosión del terreno y el empobrecimiento e infertilidad de la tierra. Los árboles dan sombra evitando la evaporación del suelo y manteniendo una temperatura en varios grados inferior a las áreas deforestadas, y por tanto, un nivel de humedad superior. Cuando un bosque es destruido totalmente (para practicar agricultura o ganadería), o alterado parcialmente por la extracción forestal, sobre todo mecanizada, buena parte del agua de la lluvia se va inmediatamente ladera abajo, erosionando los suelos y arrastrando muchas veces gran cantidad de sedimentos, provocando pérdida de nutrientes, colmatación de los cursos de agua, inundaciones, asfixia de peces y otros organismos acuáticos, y otras catástrofes. Y cuando deja de llover unos días, la temperatura se eleva desmesuradamente porque no existe la cobertura vegetal que proteja el suelo de los rayos solares, disminuye la evapotranspiración y el nivel de humedad en la atmósfera, disminuyen las precipitaciones (también se ve alterada la condensación de la humedad en la atmósfera por la elevación de la temperatura), los valles se quedan sin agua y se originan los fenómenos de sequía que estamos comentando. Esto es muy importante cuando nos encontramos en regiones cálidas y secas.

Debemos pues plantar y proteger nuestros árboles para reducir al mínimo todos estos problemas. Es tan sencillo como decir que si protegemos los árboles estamos garantizando el suministro de agua a nuestra comunidad. Por eso, Giono nos recuerda que la existencia de los bosques resulta imprescindible para el ecosistema y para cada uno de nosotros. Sus méritos son de una magnitud sin parangón: el bosque proporciona oxígeno, retiene y atrae agua, combate la erosión y alberga y mantiene la diversidad biológica. Debemos pues reflexionar y sobre todo hacer reflexionar, gracias a las lecturas de estos textos, en la importancia del bosque. Me gustaría creer que la literatura puede contribuir, de esta manera, a la supervivencia del hombre y del plane-

ta, convirtiendo el entorno ambiental y la visión de la naturaleza en una nueva categoría para el análisis de textos. Gracias a autores como Jean Giono, (o como Henri Pourrat, Colette, Charles Ferdinand Ramuz, Maurice Chappaz, etc.) y realizando nuevas lecturas de textos ya estudiados pero interpretados desde un enfoque más ecológico, la literatura contribuiría así a divulgar los problemas medioambientales y a frenar el impacto que el hombre está dejando en la tierra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FLUCHÈRE, Henri (1980): «L'ami Jean», *Le Magazine Littéraire*, nº 162, dossier 19, spécial Jean Giono, p. 19.
- GIONO, Jean (1976): *Les Terrasses d'île d'Elbe*. París, Éditions Gallimard, Col. Beaux Papiers.
- GIONO, Jean (1953): *L'homme qui plantait des arbres*. París, Éditions Gallimard, Col. Folio Cadet, 1998.
- GLOTFELTY, Cheryll & Harold FROMM (1996): *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens (Georgia), University of Georgia Press.

Traduire le lexique de l'Agriculture biologique. Des constatations lexicographiques. Des propositions

Mercedes López Santiago

Universidad Politécnica de Valencia

mlosan@idm.upv.es

Resumen

En este artículo se analiza la presencia de términos de la agricultura ecológica y su traducción al español en dos diccionarios –Le *Dictionnaire Agricole* de Haensch y Haberkamp (1996) y el *Gran Diccionario Larousse* (1999)– y en un corpus de términos procedentes de documentos de Internet sobre la agricultura ecológica, con el fin de contribuir a la investigación lexicográfica bilingüe en este campo de especialidad.

Palabras clave: francés-español; lexicografía; traducción especializada; terminología técnico-científica.

Abstract

The article analyses the presence of ecological agriculture and their translation into Spanish in the two dictionaries, Haensch & Haberkamp's *Dictionnaire Agricole* (1996) and *Gran Diccionario Larousse* (1999). It also analyses the corpus of terms found Internet in ecological agriculture documents, the aim being to contribute to bilingual lexicography research in this specialized field.

Key words: French-Spanish; lexicography; specialized translation; technical scientific terminology.

0. Introduction

La traduction technique et scientifique, appelée aussi traduction spécialisée, est, tant du point de vue quantitatif que qualitatif, une activité très importante de nos jours dans les divers domaines de l'économie, de l'industrie, de la technique et de la science. Rappelons d'entrée de jeu qu'une traduction est spécialisée dès que le ba-

* Artículo recibido el 29/03/07, aceptado el 1/02/2008.

gage cognitif partagé par le plus grand nombre ne suffit pas pour mener à bien les opérations de décodage et de transcodage et donc qu'un appoint de connaissances s'impose (Lethuillier, 2003: 380). Par ailleurs, la terminologie multilingue est unie à la traduction, de sorte qu'elle aide les traducteurs à trouver les équivalents adéquats pour réussir la translation du contenu d'un texte d'une langue à une autre (Cabré, 1992: 96).

Dans le domaine de la terminologie, l'activité *traduisante*, selon Kocourek (1991: 207), comprend trois étapes: (1) l'interprétation du texte source, (2) la détermination des éléments linguistiques pertinents du texte source et (3) la production du texte cible, dans la langue cible et dont les éléments linguistiques pertinents sont équivalents à ceux de la langue source.

Dans notre contribution, nous nous situerons dans la deuxième étape *supra* décrite par Kocourek et nous analyserons la présence des termes de l'agriculture biologique et leur traduction dans deux dictionnaires multilingues et dans un corpus de documents issus d'Internet que nous avons réuni entre 1997 et 2003 (voir 1.3. et 2. ci-dessous) et qui ont été l'objet de notre thèse doctorale présentée à l'Université de Valencia (Espagne) en 2005¹.

1. Présence de termes de l'Agriculture biologique. Constatations lexicographiques

1.1. *Dictionnaire Agricole* de Haensch et Haberkamp

Le *Dictionnaire Agricole* de Haensch et Haberkamp publié en 1996 comprend un inventaire en allemand, anglais, français, espagnol, italien et russe des termes utilisés en Agriculture. Ces termes ont été classés par thèmes: Alimentation et Agriculture. Généralités; Enseignement, recherche et information agricoles; Administration et Législation; Economie et sociologie agricoles; Transformation des produits agricoles; Pédologie, Science du sol; Biologie générale; Génétique; Culture des plantes, partie générale; Culture des plantes, partie spéciale; Exploitation des herbages; Horticulture; Viticulture; Zootechnie générale; Zootechnie spéciale; Construction rurale; Machinisme agricole; Agriculture biologique.

Nous signalerons que l'agriculture biologique fait l'objet d'un chapitre dans ce dictionnaire². En tout, ce dictionnaire présente 12.088 entrées, dont 149 relèvent du domaine de l'Agriculture biologique.

¹ Nous remercions vivement Mme Brigitte Lépinette (Universitat de València), directrice de notre thèse de doctorat, qui a eu la gentillesse de relire divers états de cette étude.

² Préface (1996: XIV): «En accordance avec l'importance nationale et internationale du sujet, la 6^e édition du *Dictionnaire Agricole* contient le chapitre "Agriculture biologique"».

1.2. *Gran Diccionario Larousse*

Le Gran Diccionario Larousse, publié en 1999, est un dictionnaire de langue, c'est-à-dire non spécialisé, qui inclut cependant dans ses pages un grand nombre d'entrées appartenant aux vocabulaires de spécialité, car, comme il est dit dans le Prologue (1999: VII):

Le souci primordial des auteurs de la première édition était de couvrir l'intégralité de la réalité linguistique que l'utilisateur peut avoir à manier dans sa pratique quotidienne et professionnelle. {...} Les nombreux termes spécialisés également présents dans cet ouvrage sont la marque des progrès accomplis par les sciences et les techniques.

En tout, il inclut 220.000 termes et expressions, dont 52 relèvent du domaine de l'Agriculture biologique.

1.3. Corpus de documents de l'Agriculture biologique issus d'Internet

Ce corpus de documents, réuni pour notre thèse (cf. Références bibliographiques) comprend des documents d'organismes officiels, des documents produits par des universités ou des lycées, des documents d'associations officielles et non officielles, des documents issus de webs appartenant à des associations biologiques, des documents d'entreprises, des documents de revues en ligne, des documents issus de webs dédiées à l'Agriculture biologique et des documents écrits par des personnes intéressées à cette agriculture. Ce corpus inclut un nombre total de 45 documents contenant 1151 termes.

1.4. Caractéristiques des traductions dans les dictionnaires consultés

Parmi les termes qui font partie du chapitre consacré à l'Agriculture biologique dans le *Dictionnaire Agricole* de Haensch et Haberkamp les termes présents dans le *Gran Diccionario Larousse*, nous avons méthodologiquement retenus ceux qui figurent dans notre corpus de documents issus d'Internet, car notre objectif est, nous l'avons aussi dit, d'observer le traitement lexicographique de ces termes.

1.4.1. *Dictionnaire Agricole* de Haensch et Haberkamp

Tous les termes du *Dictionnaire Agricole* de Haensch et Haberkamp (1996) ont été contrôlés et complétés par des spécialistes pour la partie allemande et la partie anglaise. Ce corpus a été par la suite traduit en français, en espagnol, en italien et en russe. Ce corpus, fait pertinent ici, date de 35 ans. Il a cependant été revu et augmenté pour la 6^e édition.

Nous présenterons à l'aide de plusieurs tables toutes les entrées, simples, complexes ou formant partie d'une autre entrée, présentes dans ce dictionnaire et leur traduction espagnole.

Table I

Entrées simples (nom)	Traduction	Entrées simples (nom)	Traduction	Entrées simples (adj.)	Traduction
biodiversité	biodiversidad	monoculture	monocultivo, cultivo puro	biodynamique	biológico dinámico; biodinámico
biotechnologie	biotecnología	mulch	abono orgánico vegetal	biologique	biológico
compost	compost	permaculture	permacultura	durable	duradero; durable; sostenible
conversion (à l'agriculture biologique)	conversión (a agric. ecológ.); transición			écologique	ecológico
écosystème / écosystème	balance naturel; ecosistema			holistique	holístico; global; íntegro
fumier	estiércol			organique	orgánico

Nous pouvons constater que les formes de cette table I sont des noms et des adjectifs simples, composés et dérivés. Ainsi, parmi les composés nous citerons: *biodiversité* (*bio + diversité*), *biotechnologie* (*bio + technologie*), *biotope* (*bio + tope*), *écosystème* (*éco + système*), *monoculture* (*mono + culture*), *permaculture* (*perma + culture*), *polyculture* (*poly + culture*).

Parmi les dérivés: *durable* (*dur-able*), *écologique* (*écolog-ique*), *biologique* (*biolog-ique*), *holistique* (*holist-ique*), *organique* (*organ-ique*).

Nous retrouvons aussi *biodynamique*, forme composée (*bio + dynamique*) et dérivée (*biodynam + ique*).

Les termes (i.e. ni composés ni dérivés) sont: *fumier*, *compost* et *mulch*. Il faut souligner que des deux derniers, qui sont des emprunts à l'anglais, le premier est attesté en 1732, issu de l'ancien français *compost* (XIII^e siècle)³. Aujourd'hui, son origine anglaise n'est pas signalée dans tous les dictionnaires généraux de langues⁴.

Dans la table II, nous présentons les entrées complexes recueillies dans le *Dictionnaire Agricole* de Haensch et Haberkamp:

³ *Le Petit Robert* (1984: 353)

⁴ *Larousse de poche* (1979), *Le Dictionnaire de notre temps*, Larousse (1988), *Gran Diccionario Larousse* (1999), etc.

Table II

Entrées complexes	Traduction	Entrées complexes	Traduction
agriculture biodynamique	cultivo alternativo, biológico orgánico, cultivo biodinámico	engrais organique	abono orgánico; abono natural
agriculture biologique	cultivo alternativo; agricultura alternativa	engrais vert	abono verde; abonado en verde
agriculture conventionnelle	cultivo convencional	fumier de ferme	abono de granja; abono de la propia explotación
agriculture organique	cultivo biológico orgánico	lutte biologique (contre les parasites)	lucha biológica antiparasitaria
agriculture traditionnelle	cultivo tradicional	lutte intégrée	lucha integrada
aide à la reconversion	subvención para reconversión	lutte naturelle * 5	lucha natural
culture dérobée	cultivo intermedio; cultivo intercalado	matière organique	sustancia orgánica
culture intercalaire	cultivo intermedio; cultivo intercalado	riz naturel	arroz con cáscara

Ces entrées présentent les caractéristiques suivantes: elles sont composées de deux éléments, nom et adjectif, (agriculture biologique) dans tous les cas, sauf pour deux qui sont formés par deux noms unis par des prépositions et des déterminants:

Fumier de ferme = N + prép + N

Aide à la conversion = N + prép + dét + N.

Une seule forme apparaît suivie d'une expansion entre parenthèses, c'est le cas de: *lutte biologique (contre les parasites)*. Il semblerait que les auteurs aient considéré nécessaire de restreindre le sens de cette forme, en laissant donc supposer qu'il y a d'autres luttes biologiques, qu'ils n'ont pas spécifiées.

La table III comprend des entrées complexes dont un terme a été répertorié dans notre corpus. Ce terme apparaît en caractère gras et est souligné dans l'entrée complexe. Ces termes sont des composés: *bio-dynamique*, *biodynamique*. Il y a aussi des dérivés: *agro-alimentaire*, *compostage*, *biodynamique*, *bio-dynamique*, *reconversion*, ainsi que deux formes simples: *compost* et *conversion*.

⁵ La forme *lutte naturelle* est suivie de l'entrée *monte naturelle* dans le dictionnaire de Haensch. Nous faisons suivre la forme *lutte naturelle* d'un astérisque parce qu'elle est traduite par «monta natural», qui correspond à la première entrée. Il est question, naturellement, d'une erreur typographique car les deux entrées sont corrélatives. Dans la table, nous avons écrit la forme qui correspondrait: «lucha natural».

Table III

Entrées complexes	Traduction
agro-alimentaire dans «secteur <i>agro-alimentaire</i> »	industria alimentaria
bio-dynamique dans «préparations de <i>compost bio-dynamique</i> »	preparados de compost biológico-dinámicos
biodynamique dans «fertilisation <i>biodynamique</i> »	fertilización biodinámica
compost dans «préparations de <i>compost bio-dynamique</i> »	preparados de compost biológico-dinámicos
compostage dans « <i>compostage</i> en surface»	compost de superficie
conversion dans «période de <i>conversion</i> »	período de conversion
reconversion dans « <i>reconversion</i> de l'agriculture»	readaptación de la agricultura

Observations:

i) Non homomorphisme

Nous avons constaté qu'il existe plusieurs équivalents à la forme *biologique*. Le terme *biologique* est traduit par «biológico», dans les entrées *biologique*, *lutte biologique*, par «alternativo» sous l'entrée *agriculture biologique* et «ecológico» dans l'entrée *conversion* (à l'*agriculture biologique*). Ce non homomorphisme apparaît aussi chez les agriculteurs biologiques espagnols qui emploient deux équivalents pour *agriculture biologique*: «agricultura biológica» et «agricultura ecológica». Nous considérons que tous ces équivalents signalent qu'aucune forme ne s'est encore imposée sur les autres et que, pour l'instant, elles coexistent.

ii) Doubles équivalences

Les auteurs du *Dictionnaire Agricole* ont choisi de donner plusieurs équivalents à une même forme. C'est le cas des suivantes formes:

- *Agriculture biodynamique* est traduit par «cultivo alternativo, biológico orgánico» et «cultivo biodinámico».
- *Agriculture biologique* est traduit par «cultivo alternativo» et «agricultura alternativa».
- *Culture dérobée* et *culture intercalaire* sont tous les deux traduits par «cultivo intermedio» et «cultivo intercalado».
- *Engrais organique* est traduit par «abono orgánico» et «abono natural».
- *Engrais vert* est traduit par «abono verde» (substantif + adjectif) et par «abonado en verde» (participe passé + en + substantif).
- *Fumier de ferme* est traduit par «abono de granja» et «abono de la propia explotación».

iii) Doubles graphies

Le *Dictionnaire Agricole* recueille deux formes à double graphie: sans trait d'union et avec trait d'union. Ce sont les formes: *biodynamique* / *bio-dynamique* et

écosystème / *éco-système*. Dans notre corpus nous avons répertorié la première forme avec et sans trait d'union:

- *agriculture biodynamique* / *développement de l'agriculture bio-dynamique*.
- *culture biodynamique* / *culture bio-dynamique*.

Par contre, nous n'avons répertorié que la deuxième forme sans trait d'union: *écosystème*. Il semblerait que l'utilisation de ces deux graphies, avec et sans trait d'union, prouvent que la reconnaissance et figement de ces formes n'ont pas encore été accomplis.

L'utilisation du trait d'union en français ne correspond pas à l'utilisation de celui-ci en espagnol. Ainsi, quand en français le préfixe est suivi d'un trait d'union, l'équivalent en espagnol ne contient pas toujours le trait d'union⁶. L'emploi du trait d'union⁷ entre le préfixe et le deuxième élément n'est pas très fréquent en espagnol, excepté certains cas⁸, tels que préfixe précédant un sigle ou une majuscule et trait d'union stylistique.

1.4.2. *Gran Diccionario Larousse*

Les auteurs du *Gran Diccionario Larousse* (1999) signalent que la source de leurs termes est des quotidiens, des revues à caractère général, des revues spécialisées et des extraits d'œuvres littéraires. Cependant le nom et la datation de ces documents ne sont pas précisés. En ce qui concerne la traduction de ce corpus, il est dit que, quand celle-ci est difficile ou insuffisante pour reproduire le sens d'un terme, de nombreuses gloses et encadrés historiques et culturels s'efforcent de l'expliquer.

Dans les tables que nous présentons ci-dessous, nous reproduisons les entrées retenues par le *Gran Diccionario Larousse* avec l'équivalent proposé en espagnol.

La table IV présente les entrées simples: noms et adjectifs.

⁶ «El uso del guión se excluye normalmente en los casos de prefijación (*antinatural, infrarrojo, exalumno*)» (RAE, 1992). Pour Moliner (2002:1526): «Cualquier partícula con valor por separado se suelda invariablemente con el nombre o adjetivo: entredós, sinsustancia, sobreprecio».

⁷ «Pero no se ve inconveniente en que si alguien inventa en una ocasión una palabra de esta clase para satisfacer una necesidad expresiva del momento la escriba con guión: Regalos como ése son abrecorazones. Este piso es un destroza-zapatos». Moliner (2002:1526)

⁸ Nous avons répertorié une forme en espagnol ayant trait d'union, c'est *agro-business*. La *Gran Enciclopedia Larousse* (1993) reproduit cette forme à côté de la forme *agroindustria*.

Table IV

Entrées simples (nom)	Traduction	Entrées simples (adjectif)	Traduction
<i>biodiversité</i>	biodiversidad	<i>agroalimentaire</i>	agroalimentario
<i>biologiste</i>	biólogo	<i>bio</i>	biológico, ca
<i>biotechnologie</i>	biotecnología	<i>biologique</i>	biológico, ca
<i>compost</i>	abono compuesto	<i>conventionnel</i>	convencional
<i>compostage</i>	elaboración de compost	<i>durable</i>	duradero, durable
<i>conversion</i>	conversión	<i>écologique</i>	ecológico, ca
<i>durabilité</i>	durabilidad, duración	<i>naturel</i>	natural
<i>écologie</i>	ecología	<i>organique</i>	orgánico
<i>écoproduit</i>	ecoproducto	<i>traditionnel</i>	tradicional
<i>écosystème</i>	ecosistema		
<i>fumier</i>	estiércol		
<i>monoculture</i>	monocultivo		
<i>polyculture</i>	policultivo; cultivo de plantas diferentes en la misma tierra		
<i>reconversion</i>	readaptación		

Dans la table suivante, nous reproduisons les entrées simples qui apparaissent dans la partie espagnol-français du dictionnaire.

Table 5

Entrées simples	Traduction
agrobiología	agrobiologie
ecológicamente	écologiquement
reconversión	reconversion

On peut constater, d'abord, que le terme *agrobiologie* n'apparaît que dans la partie espagnol-français⁹ et, après, que les traductions proposées ne sont pas les mêmes dans les deux parties du dictionnaire. Ainsi l'entrée «ecológicamente» est traduite par *écologiquement*, dans la partie espagnol-français et cet adverbe est traduit par «de modo biológico», dans la partie français-espagnol. Il est de même pour l'entrée *reconversion* qui est traduite par «readaptación», dans la partie français-espagnol, mais par *reconversion* sous l'entrée «reconversión» de la partie espagnol-français.

Engrais organique est la seule entrée complexe figurant dans ce dictionnaire. Elle apparaît dans le corps de l'article qui suit l'entrée simple *engrais* et a été traduite par «abono orgánico».

⁹ Certainement, c'est un oubli.

Observations:

i) Traduction de l'entrée *biologique*:

Nous remarquerons que l'entrée *biologique* a été traduite par «biológico, ca» dans ce dictionnaire, pendant que le *Dictionnaire agricole* de Haensch et Haberkamp fournissait trois équivalents différents: «biológico, ecológico et alternativo».

ii) Plusieurs équivalents:

Plusieurs équivalents sont proposés pour les termes *agroalimentaire*, *durabilité*, *durable*, d'où il s'en suit qu'aucun de ces équivalents est considéré comme parfaitement adéquat. Signalons aussi que ce dictionnaire propose à l'entrée *reconversion* deux équivalents différents: «readaptación» dans la partie français-espagnol et «reconversión» dans la partie espagnol-français.

D'autres équivalents en espagnol sont des sortes de paragraphes, ils ne sont pas analytiques comme l'est la forme en français. Ce sont les suivantes entrées: *compostage*, traduit par «elaboración de compost»; *écologiquement*, traduit par «de modo ecológico»; *polyculture*, traduit par «cultivo de plantas diferentes en la misma tierra». Il faut ajouter que ce dictionnaire propose un autre équivalent à *polyculture*, c'est «policultivo».

2. Propositions

Pour traduire notre corpus issu d'Internet, nous avons suivi deux critères: en premier lieu, fournir l'équivalent le plus fidèle au sens de la forme française et, en deuxième lieu, ne pas transgresser les règles de formation des termes en espagnol.

Nous présentons ci-dessous une sélection de termes traduits par nous, que nous considérons intéressants soit par leur difficulté et leur opacité, soit par leur formation. Parmi ces termes, ceux qui figurent dans les deux dictionnaires consultés sont suivis de l'initiale du nom du dictionnaire (H et L).

- Traduction des formes composées des préfixes *agri-*, *agro-*, *bio-*, *éco-*

Lors de la traduction de ces formes nous avons rencontré des difficultés dans l'interprétation du sens et donc dans leur traduction en espagnol. Ces formations avec les préfixes *éco-* et *bio-* méritent un commentaire. On constate que leur nombre est relativement important et surtout qu'il s'agit d'un élément extrêmement productif actuellement en français. Il semble que ce genre de préfixation soit commun en espagnol, bien qu'il soit possible de trouver des calques provenant soit de l'anglais soit du français. C'est cette raison qui nous a poussés à proposer une traduction paraphrastique. Cependant *agroecosistema*¹⁰, par exemple, serait possible. Nous nous trouvons en

¹⁰ Cette forme apparaît dans de nombreux documents sud-américains sur Internet (date de consultation, mars 2008). Nous avons trouvé 16.200 sites en espagnol citant «agroecosistema», dont 2.520 sont des sites espagnols. Il est évident que cette forme est plus utilisée en Amérique latine qu'en Espagne.

réalité ici dans une situation de pré-lexicalisation en espagnol qui a une lexicalisation plus avancée en français.

Nous présentons, d'abord, les équivalents proposés aux formes figurant dans les deux dictionnaires consultés. Puis, nous présenterons les formes comportant ces préfixes ne figurant que dans notre corpus.

La table VI contient les formes comportant ces préfixes sans trait d'union. Dans ce dernier cas, quand le préfixe est soudé au deuxième élément, l'équivalent en espagnol conserve aussi le préfixe soudé, comme dans les exemples suivants:

Table VI

Formes en français (H et L)	Formes en espagnol (H et L)	Formes en espagnol (proposées par nous)
agroalimentaire (L)	agroalimentario, agroalimenticio (L)	agroalimentario
agrobiologie (L)	agrobiología (L)	agrobiología
biotechnologie (H,L)	biotecnología (H) biotecnología (L)	biotecnología
biodynamique (H)	biodinámico (H)	biodinámico, ca
écoproduit (L)	ecoproducto (L)	ecoproducto
écosystème (H)	balance natural, ecosistema (H) ecosistema (L)	ecosistema

Dans la table VII, nous avons répertorié des formes avec trait d'union en français que nous avons traduites sans trait d'union, car celui-ci n'est pas très fréquent en espagnol, comme il a été déjà dit, (voir 1.4), aucune de ces formes n'apparaît dans le *Gran diccionario de Larousse*.

Table VII

Formes en français (H)	Formes en espagnol (H)	Formes en espagnol (proposées par nous)
agro-alimentaire (H)	alimentaria (H)	agroalimentario
bio- dynamique (H)	biológico-dinámico (H)	biodinámico, ca

Puis dans les tables suivantes (VIII, IX et X), nous présentons d'autres termes répertoriés et leurs équivalents en espagnol proposés par nous. Nous rappelons qu'aucune de ces formes ne figure dans le *Dictionnaire agricole* de Haensch et Haberkamp ni dans le *Gran diccionario de Larousse*.

Dans la table VIII, les formes avec trait d'union en français ont été traduites sans trait d'union. Les préfixes *agri-*, *agro-*, *bio-* et *éco-* ont été développés et placés à la fin du syntagme. Ils correspondent à un adjectif. Notre but a été de reproduire la séquence du point de vue du sens mais non de présenter une homomorphie en espagnol.

Table VIII

Formes en français	Formes en espagnol (proposées par nous)
agri-environnement	medio ambiente agrario
agro-biodiversité	biodiversidad agraria
bio- business	business ecológico
éco-consommateur	consumidor ecológico
éco-construction	construcción ecológica
éco-innovation	innovación ecológica

Dans la table IX, nous avons répertorié des formes avec trait d'union en français que nous avons traduites en espagnol sans trait d'union, car ce genre de formes complexes en espagnol, comme il a été déjà dit (voir 1.4), n'est pas habituel

Table IX

Formes en français	Formes en espagnol (proposées par nous)
agri-environnemental	agroambiental
agro-industriel	agroindustrial
bio-dynamie	biodinámica
bio-écolo	bioecológico, ca

Finalement, la table X contient les formes avec les préfixes *agro-* et *bio-* sans trait d'union ne figurant pas dans le *Dictionnaire agricole* de Haensch et Haberkamp ni dans le *Gran diccionario de Larousse*, mais retenues ici parce qu'elles apparaissent dans les documents conformant notre corpus.

Table X

Formes en français	Formes en espagnol (proposées par nous)
agrosystème	agrosistema
bioconstruction	bioconstrucción
biodynamie	biodinámica

- Traduction de l'élément *bio*¹¹

L'élément *bio* est la forme abrégée ou tronquée de *biologique*. Nous rappellerons ici brièvement que la troncation consiste à abrégé une unité lexicale par suppression d'une ou plusieurs syllabes. Il existe deux troncations utilisées, la troncation à droite (*méto* pour *métropolitain*) et à gauche, plus rare (*bus* pour *autobus*). Kocourek (1991: 158) et Gaudin (2000: 294) ont signalé le caractère familier et très productif de ces deux modes de formation: l'apocope et l'aphérèse. En espagnol, nous retrouvons aussi ces deux phénomènes employés normalement dans la langue parlée,

¹¹ L'élément *bio* a fait l'objet d'un article que nous avons publié dans la revue *Romanistik in Geschichte und Gegenwart*.

familière et argotique. Comme en français, l'aphérèse en espagnol est moins utilisée que l'apocope. Ces deux formes ne se retrouvent dans la langue écrite que pour des raisons stylistiques, littéraires ou publicitaires, excepté pour les formes dont l'usage fréquent a fait oublier leur caractère familier ou argotique, comme, par exemple, «moto» pour «motocicleta», «zoo» pour «zoológico», ou «cine» pour «cinematógrafo». En ce qui concerne la longueur de la forme tronquée, Casado (1999: 5075-5093) observe qu'il faut différencier la troncation traditionnelle de deux syllabes de la troncation actuelle de trois syllabes. Il remarque aussi que la troncation d'une syllabe est plutôt rare en espagnol. Ce qui n'est pas le cas en français, bien qu'il ne soit pas non plus très nombreux, tels les exemples *fac*, *prof*, *maths* ou *bio*.

En France, le terme *bio* signifie 'issu de l'agriculture biologique'. Par contre, en Espagne, ce n'est pas ainsi. Étant donné que l'élément *bio* a été utilisé pendant quelques années dans le nom d'une marque de yaourts, non issus de l'agriculture biologique, sa relation avec l'agriculture biologique n'existe que depuis peu. Ce n'est qu'à partir de l'automne 2003, durant l'émission à la télé de cette publicité, qu'il apparaissait écrit en bas de l'écran que cet aliment n'était pas issu de l'agriculture biologique. Puis cette marque a annoncé que son yaourt était rebaptisé d'un autre nom, à la suite de l'interdiction, selon la réglementation européenne en vigueur (14 juillet 2005), d'utiliser le terme *bio* dans des produits non issus de l'agriculture biologique. De même, si nous comparons la présence de *bio* sur Internet, en France et en Espagne, les résultats sont très significatifs¹².

Table XI

Termes	Pages de France	Pages francophones
agriculteur bio	20.600	26.700
agriculture bio	290.000	329.000
aliment bio	12.200	15.500
alimentation bio	326.000	403.000
produit bio	142.000	165.000

Table XII

Termes	Pages d'Espagne	Pages en espagnol
agricultor bio	6	10
agricultura bio	708	548
alimento bio	16	56
alimentación bio	1470	1850
producto bio	566	930

¹² C'est un des trois champs de recherche que le moteur de recherche Google propose. Ainsi, Google recherche sur le web, dans des pages écrites en espagnol (pour google.es) ou en français (pour google.fr) et dans des pages ressortissantes de France (pour google.fr) ou d'Espagne (pour google.es). Date de consultation: le 07/03/08.

Si nous comparons les résultats des tables XI et XII, il est évident que pour les consommateurs espagnols le terme *bio* ne renvoie pas au même référent qu'en français. Il est donc pourtant acceptable de le traduire par «agricultura ecológica, producto ecológico, ecológico, ca» ou «ecológicamente», selon la catégorie grammaticale de *bio* et le contexte.

Deux équivalents en espagnol ont été proposés à l'élément autonome *bio*, quand il est substantif: «agricultura ecológica» et «producto ecológico». C'est le contexte qui détermine l'utilisation d'une forme ou de l'autre. Ce que nous faisons constater dans les exemples suivants:

- *Le bio et les industriels*¹³, traduit par «el producto ecológico y los industriales».
- *Petit à petit, la bio fait son chemin et la reconnaissance de la bio se fait grâce à la création de cahiers de charges très stricts*¹⁴, traduit par «poco a poco, la agricultura ecológica va haciendo su camino y el reconocimiento de la misma se hace gracias a la creación de normas muy estrictas de producción».

Quand *bio* est adjectif, nous avons proposé l'adjectif «ecológico, ca». Dans notre corpus, nous l'avons répertorié maintes fois, comme, par exemple, *agriculteur bio, agriculture bio, aliment bio, vin bio*, etc. En revanche, pour les auteurs du *Gran diccionario Larousse*, *bio* est un adjectif invariable et a été traduit en espagnol par la forme «biológico, ca». En outre, cet adjectif ne figure pas dans le *Dictionnaire agricole* de Haensch et Haberkamp.

Quand *bio* est un adverbe, plusieurs équivalents ont été proposés, tels que «productos ecológicos», «agricultura ecológica» et «ecológicamente», comme dans ces exemples:

- *agir bio, vivre bio*, traduits par «actuar, vivir ecológicamente».
- *bruncher bio, manger bio*, traduits par «comer productos ecológicos».
- *devenir bio, transformer bio*, traduits par «convertirse a la agricultura ecológica».

- Traduction de *mulch*

Selon le *Black's Agriculture Dictionary* (1981), le *mulch* est un «material such as straw, leaves, sawdust, grass cuttings, loose soil, etc applied to the soil surface to protect the soil and plant roots from drying out and from the effects of heavy rain, freezing, etc.». Pour le *Grand Dictionnaire Terminologique*, en ligne, (date de consultation: 2007-2008), le *mulch* est «Tout matériau, comme les feuilles, la paille, la sciure de bois, le papier, la cellophane, la laine de verre, etc. mis en place à la surface du sol, notamment en pépinière, pour conserver l'humidité, limiter le développement des mauvaises herbes, ou comme élément de protection contre le gel ou l'action mécanique des pluies». Dans le *Dictionnaire agricole* de Haensch et Haberkamp, le *mulch*

¹³ <http://www.intelligenceverte.org>.

¹⁴ <http://www.vinbio.free.fr>.

est «un engrais organique végétal». *Mulch* ne figure pas dans le *Gran Diccionario Larousse*. Pour nous, le *mulch* est une couverture végétale pour protéger la culture du froid et de la gelée et a été traduit par «capa vegetal protectora». Ici, il s'agit d'une question qui affecte la nature du référent: engrais ou non selon les traducteurs. C'est donc une question que doivent résoudre d'abord les spécialistes.

- Traduction de la forme *agriculture biologique*

La traduction de la forme *agriculture biologique*, dénomination du domaine de spécialité objet de notre étude, a donné lieu à deux équivalents dans la presse et dans les textes de divulgation de ce mode de production. Ce sont «agricultura biológica» et «agricultura ecológica». Cependant, nous considérons que la deuxième forme reproduit avec plus d'exactitude le sens de la forme en français. L'adjectif «biológico, ca» en espagnol ne renvoie pas à l'agriculture biologique. L'équivalent que nous proposons à l'adjectif *biologique* est «ecológico, ca» parce que nous considérons que cette forme reproduit avec plus d'exactitude le sens de ce terme en français que l'équivalent «biológico, ca», lequel est aussi retenu, comme il a été dit plus haut, dans les dictionnaires consultés. En effet, l'écologisme, doctrine des écologistes, est en rapport avec la biologie, la science de la vie, mais est, aussi et surtout, un mouvement de défense de la nature et donc maintient un rapport direct avec le caractère militant et engagé de l'Agriculture biologique. L'adjectif «ecológico, ca» contient donc l'idée d'engagement avec la vie, de respect à la vie et à l'environnement à l'aide d'une agriculture saine et respectueuse envers tous les êtres vivants.

D'ailleurs, si nous comparons la présence de ces deux formes sur Internet (date de consultation: mars 2008), le groupe nominal «agricultura ecológica» a été retrouvé dans 279.000 pages en Espagne et dans 403.000 pages rédigées en espagnol, et le groupe nominal «agricultura biológica», dans 58.300 pages en Espagne et dans 82.200 pages rédigées en espagnol. Le degré de lexicalisation et de cohésion en espagnol du syntagme «agricultura ecológica» est donc évident. En outre, nous optons pour une seule équivalence.

- Traduction des formes complexes antonymes de *biologique*

Nous avons répertorié des formes complexes antonymes de l'adjectif *biologique* parce qu'elles aident à délimiter et à définir l'Agriculture biologique. Pour cela, les équivalents proposés à ces items contiennent le complément «no ecológico, ca», dans le but de marquer clairement leur appartenance au lexique du domaine de l'agriculture biologique. Ils constituent des exemples de néologie sémantique dans les exemples suivants:

- *agriculture conventionnelle*, traduit par «agricultura no ecológica».
- *agriculteur traditionnel*, traduit par «agricultor no ecológico».
- *circuit conventionnel*, traduit par «circuito comercial no ecológico».

3. Conclusion

Nous avons tenté ici de présenter des équivalents en espagnol pour un corpus de termes en français appartenant au domaine de l'Agriculture biologique. Nous avons constaté que certains de ces termes ne sont pas encore inclus dans les dictionnaires multilingues consultés. D'autres, tels que *biologique*, *bio*, *agriculture biologique*, *mulch*, etc. mériteraient une autre traduction.

Il convient de rappeler ici l'importance de la communication entre les traducteurs et les spécialistes du domaine à traduire pour résoudre les doutes, les erreurs ou les malentendus.

Soulignons finalement que la terminologie, outil indispensable pour la traduction spécialisée, doit fournir des équivalents stables et univoques et qu'elle doit intégrer ces derniers dans la langue par le biais de la traduction comme s'il s'agissait d'éléments autochtones. Dans ce cas, ces équivalents perdront leur caractère de créations provenant d'une autre langue, ils ne surprendront pas le lecteur de la traduction et ils n'iront pas à l'encontre d'habitudes de création lexicale (ni même formelles, cas du trait d'union) dans la langue.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CABRÉ, María-Teresa (1992): *La terminología. La teoría, els mètodes, les aplicacions*. Barcelona, Les Naus Empúries.
- CASADO VELARDE, Manuel (1999): «Otros procesos morfológicos: acortamientos, formación de siglas y acrónimos», in I. Bosque y V. Demonte (eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid, Espasa Calpe, 5075-5093.
- DALAL-CLAYTON, D. B. (1981): *Black's Agricultural Dictionary*. Londres, A&C Black Publishers.
- GAUDIN, François & Louis GUESPIN (2002): *Initiation à la lexicologie française*. Bruxelles, Duculot.
- Gran Diccionario Larousse* (1999): Barcelona, Larousse Editorial.
- OFFICE QUÉBÉCOIS DE LA LANGUE FRANÇAISE (s.d.): *Grand Dictionnaire Terminologique*, <http://www.granddictionnaire.com> [Date de consultation: 2007-08].
- HAENSCH, Günther & Gisela HABERKAMP (1996): *Dictionnaire Agricole*. Madrid, Ediciones Mundi-Prensa.
- KOCOUREK, Rostislav (1991): *La langue française de la technique et de la science*. Wiesbaden, Brandstetter.
- LETHUILLIER, Jacques (2003): «L'enseignement des langues de spécialité comme préparation à la traduction spécialisée». *Meta*, XLVIII-3, 379-392.

LÓPEZ SANTIAGO, Mercedes (2005): *Estudio del léxico francés de la Agricultura ecológica. Terminología. Neología. Traducción al español: perspectiva contrastiva*. Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia.

LÓPEZ SANTIAGO, Mercedes (2007): «Étude lexico-sémantique de l'élément *bio*». *Romanistik in Geschichte und Gegenwart*. 13, 1, 65-80.

MOLINER, María (2002): *Diccionario del uso del español*. Madrid, Gredos.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1993): *Diccionario de la RAE*. Madrid, Espasa Calpe.

La estética del horror en tres relatos fantásticos de Honoré de Balzac

María Teresa Lozano Sampedro

Universidad de Salamanca

tlozano@usal.es

Résumé

L'objectif de cette étude consiste à mettre en relief le thème de l'horreur dans l'œuvre d'Honoré de Balzac, notamment à travers l'analyse de trois récits fantastiques: *La Peau de chagrin*, *Melmoth réconcilié* et *L'Elixir de longue vie*. Ces trois récits s'insèrent dans les *Études philosophiques*, la partie de *La Comédie Humaine* où Balzac se propose de montrer les ressorts invisibles de l'homme et de la société. C'est dans les *Études philosophiques* que se manifeste le plus nettement une idée clé de toute l'œuvre de l'auteur: le pouvoir de la pensée qui, dans le fantastique balzacien, se révèle destructeur.

Mots-clé: Balzac; Romantisme; *Études philosophiques*; genre fantastique; l'horreur en littérature.

Abstract

This study wants to emphasize the topic of horror in Honoré de Balzac's writings, mainly through the analysis of three fantastic stories: *La Peau de chagrin*, *Melmoth réconcilié* and *L'Elixir de longue vie*. These three stories are included in the *Études philosophiques*, the part of *La Comédie Humaine* in which Balzac intends to show the invisible mechanisms of mankind and society. So, it is in the *Études philosophiques* where one of the most important ideas of Balzac's writings is expressed: the power of thought which, in Balzac's fantastic stories, reveals itself to be destructive.

Key words: Balzac, Romanticism, *Études philosophiques*, fantastic stories, horror in literature.

0. Introducción

Como múltiples críticos de la obra balzaciana han demostrado —especialmente a raíz del ya clásico estudio *Balzac* (1933) de Ernst Curtius— *La Comédie Humaine* constituye uno de los más significativos exponentes de la literatura romántica francesa. Puesto que, para Honoré de Balzac, lo exterior es reflejo de lo interior, su observación de la realidad de la época no tendría ningún sentido si no supusiera la capacidad del escritor de captar lo interno a través de lo externo. Baste recordar la célebre afirmación de su amigo y admirador Charles Baudelaire : «J'ai été mainte fois étonné que la grande gloire de Balzac fût de passer pour un observateur; il m'avait toujours semblé que son principal mérite était d'être visionnaire, et visionnaire passionné» (Baudelaire, 1980: 502).

La división que Balzac hizo de *La Comédie Humaine* en «Études de mœurs» (identificados por él con los efectos), «Études philosophiques» (identificados con las causas) y «Études analytiques» (identificados con los principios), muestra claramente su concepción del universo como una totalidad y, por consiguiente, la existencia de una comunicación sin ruptura entre el hombre y el cosmos, idea clave de todo el Romanticismo. La parte más extensa de este vasto conjunto, los «Études de mœurs», constituye el punto de partida, la pintura de lo exterior, la base que muestra al lector los «efectos» cuyas «causas» serán desveladas en los «Études philosophiques». Así lo expresa Félix Davin, redactor de la «Introduction» a los «Études philosophiques» bajo el dictado de Balzac:

Les effets étant plus considérables que ne le sont les causes, les *Études philosophiques* semblent devoir offrir un cercle plus rétréci que ne l'est celui des *Études de mœurs*. Cela est vrai. Mais si l'œuvre paraît aller en diminuant de volume, elle gagne en intensité; pour tout dire en un mot, elle se condense (Davin, 1979: 1210).

Los «Études philosophiques» de Balzac, publicados entre 1830 y 1835, se inscriben plenamente en la época en la que el relato fantástico alcanzó su apogeo en Francia y empezó a consolidarse como un género literario especial a partir de la publicación y la difusión de los cuentos de Hoffmann, *Phantasiestücke in Callot's Manier* (1814), traducidos al francés en 1829 con el título de *Contes fantastiques*. La creación de revistas y periódicos, como *Le Temps* y la *Revue de Paris* entre otros, que difunden este género, da testimonio de un fenómeno que trasciende la simple moda literaria para responder a las aspiraciones de lectores y escritores de la época:

Dans le monde positif et rationnel de la France qui vient de sortir des Lumières, au sein du courant romantique qui traverse l'Europe, le fantastique apporte de l'espoir à l'homme, il est une confirmation du libre arbitre de l'esprit. Les problèmes de

la définition et de la diffusion du fantastique ne peuvent pas ignorer le contexte historique et social qui constitue le terrain où un phénomène enfonce ses racines (Collani, 2004: 17).

A la influencia alemana por la vía de Hoffmann, se añade la influencia inglesa por la vía de la llamada novela *gótica*, género iniciado por Horace Walpole, en 1764, con *The Castle of Otranto*, y continuado más tarde por Ann Radcliffe, por Mathew Gregory Lewis (con *The Monk*, 1796), y por el irlandés Charles-Robert Maturin (autor de *Melmoth the wanderer*, 1820), obra cuya influencia en Balzac es, como veremos, especialmente significativa. Jean Fabre ha puesto de relieve la notable repercusión de la estética de lo misterioso y de lo terrorífico, propia de este género, en el Romanticismo francés, repercusión que se concretiza «en une vision du monde qui, plus tardive que chez nos voisins, donnera pourtant naissance par Nodier, Gautier, Balzac, etc. à une veine fantastique non négligeable» (Fabre, 1992: 346).

La estética del relato fantástico requiere una historia que se desarrolla en el universo de la experiencia de la vida real hasta que se produce, de una manera imprevisible, la incursión de un fenómeno extraño o de un elemento racionalmente inexplicable que introduce una ruptura o una tensión con el orden lógico y natural de la vida ordinaria. Incursión que el lector percibe como perteneciente a la vez al orden de lo cotidiano y a un orden *otro*. Mucho ha reflexionado la crítica sobre la aplicación del célebre término freudiano *Unheimlich* («inquietante extrañeza») a la literatura fantástica. Como señala Denis Mellier (1999: 396), «l'ambivalence sémantique du terme *unheimlich* montre qu'il s'agit, dans l'expérience de l'*inquiétante étrangeté*, du paradoxe d'une étrangeté qui fait retour, d'un non-familier, pourtant familier de fait». Y es este doble sentido de la «extrañeza», que «exclut, de fait, le complet inconnu et suppose au contraire l'événement de la (re)connaissance» (Mellier, 1999: 396), el que posibilita «la différenciation entre la latence et la présence de l'objet redouté» (Mellier, 1999: 396).

Esta disyuntiva entre latencia o presencia determina, de manera general, los distintos matices del tema del horror en los relatos fantásticos. Seguiremos en nuestro estudio las pautas de Mellier, que analiza la posible inserción de un relato en la categoría del horror o del terror, dependiendo respectivamente de la confrontación efectiva con el objeto temido o de la indeterminación de este, aunque siempre tiene en cuenta la dificultad de establecer una diferencia tajante:

Ces distinctions s'imposent-elles, alors que ces émotions sont voisines, très étroitement intriquées et susceptibles d'être produites par un même objet ou un même dispositif? Ainsi, telle scène qui met en œuvre un monstre, telle économie du récit et de la représentation qui choisira d'aller vers sa réalisation ou

son indétermination, angoissera-t-elle, terrifiera-t-elle, horrifiera-t-elle? (Mellier, 1999: 392).

No es objetivo del presente estudio ofrecer una respuesta definitiva a este interrogante, sino intentar explorar, bajo esta perspectiva, los diversos matices del relato fantástico de horror en tres «Études Philosophiques», en nuestra opinión, significativos: *La Peau de chagrin*, *Melmoth réconcilié* y *L'Elixir de longue vie*, comenzando por exponer unas breves consideraciones sobre una obra inacabada.

1. El pensamiento que mata: *Les Martyrs ignorés*

Como es sabido, en la obra balzaciana el pensamiento es fuente de vida y, a la vez, de muerte: de vida, en cuanto a *saber*, en cuanto a búsqueda apacible del conocimiento, y de muerte, en cuanto a *querer*, ambicionar, desear, siendo esta segunda vertiente del pensamiento la que destruye y mata al individuo. Este aspecto se refleja frecuentemente bajo la estética del horror en los relatos fantásticos del autor.

Aunque totalmente ajeno a esta estética, baste recordar el estudio filosófico *Louis Lambert* (1832) que ilustra ampliamente la reflexión de Balzac a propósito de las facultades insospechadas del pensamiento y de su poder destructivo sobre «la vie de cet immense cerveau, qui sans doute a craqué de toutes parts comme un empire trop vaste» (Balzac, 1980a: 692).

De entre las obras esbozadas que Balzac proyectaba integrar en los diversos apartados de *La Comédie Humaine*, una de ellas (publicada por Werdet en la edición de los *Études philosophiques* de 1837) resulta especialmente significativa respecto al tema del pensamiento destructor. Su título, *Les Martyrs ignorés, fragment du Phédon d'aujourd'hui*, pone de manifiesto que el autor tenía la intención de integrar este texto en un conjunto más amplio. No disponemos ni en la correspondencia del autor ni en las introducciones a sus obras ninguna mención que arroje una luz sobre la potencial relación entre este estudio filosófico y el *Fedón* de Platón. Sin embargo, este proyecto persistió en su mente, puesto que en el *Catalogue des ouvrages que contiendra la Comédie Humaine*, elaborado por Balzac en 1845, *Le Phédon d'aujourd'hui* figura a la cabeza de los «Études philosophiques».

Aunque, evidentemente, es imposible hacer conjeturas sobre el contenido de lo que hubiera sido la obra completa, sí resulta fácilmente comprensible el lugar preeminente que Balzac le concedió, ya que el fragmento conservado (*Les Martyrs ignorés*) forma un conjunto homogéneo: se trata de una meditación científica sobre la naturaleza y los efectos del pensamiento, a partir de las anécdotas relatadas por varios contertulios –filósofos y médicos en su mayoría– que se reúnen en el café Voltaire de París, lugar muy frecuentado por Balzac entre 1824 y 1826. Este fragmento contiene, por lo tanto, los elementos esenciales del sistema filosófico balzaciano, puesto que «los mártires ignorados» son víctimas de crímenes morales que han quedado impunes, y

contra los cuales no puede actuar la justicia humana porque han sido cometidos, de una u otra forma, por el pensamiento. Un personaje de esta obra, Physidor, joven médico dedicado al estudio del cerebro, expresa un concepto clave de *La Comédie Humaine* al definir el pensamiento como «le plus violent de tous les agents de destruction, [...] le véritable ange exterminateur de l'humanité», afirmando que «la durée de la vie est en raison de la force que l'individu peut opposer à la pensée» (Balzac, 1981: 744).

Y el personaje deja bien claro a qué se refiere con el término «pensamiento»:

Savez-vous ce que j'entends par penser? Les passions, les vices, les occupations extrêmes, les douleurs, les plaisirs sont des torrents de pensées. Réunissez sur un point donné quelques idées violentes, un homme est tué par elles comme s'il recevait un coup de poignard (Balzac, 1981: 744).

El pensamiento, como fluido capaz de concentrarse imperiosamente en un punto o de proyectarse a distancia produciendo efectos racionalmente incomprensibles, en su vertiente maligna matará siempre, bien al hombre en cuyo cerebro se concentra, bien al que recibe a distancia su proyección. *Les Martyrs ignorés* son, en nuestra opinión, un esbozo de capital importancia en cuanto a la estética de lo fantástico en los «Études philosophiques». Cada una de las diversas anécdotas contadas constituye un micro-relato, bien de horror, bien de terror, según la clasificación a la que hemos aludido anteriormente. Nos limitaremos a analizar brevemente la anécdota contada por el irlandés Théophile, en la que un severo vigilante de un colegio de Dublín es víctima de su propio miedo ante lo que simplemente pretendía ser un escarmiento por parte de los jóvenes alumnos. Estos representan una escena en una sala de teatro, se «disfrazan» de miembros de un tribunal y le instan, bajo pena de muerte, a que se arrepienta de su tiránico comportamiento. La narración de la anécdota, muy breve, se limita prácticamente a la representación de la angustia y la tensión en un marco teatral, y el lector se encuentra directamente confrontado con el objeto que paraliza al personaje: el marco siniestro del «tribunal» formado por los jóvenes:

Au bout du tribunal était un billot tendu de noir, entouré de sciure de bois, puis un couperet emprunté à la cuisine, posé sur un tabouret, mais sous lequel on avait caché un sabre de bois recouvert de papier argenté dont on se servait dans les tragédies. [...] Quand la victime, amenée sous un prétexte plausible, se vit en présence de ce tribunal, elle fut prise d'un horrible saisissement (Balzac, 1981: 736).

El narrador basa la tensión de su relato en el mutismo del vigilante ante las propuestas, cada vez menos exigentes, que los alumnos le hacen para devolverle la libertad, manteniendo así hasta el final un suspense que parece más dirigido hacia los

destinatarios internos del relato que hacia el lector. Los jóvenes, asustados por el silencio y la inmovilidad de su víctima, acaban por encontrarse con la espantosa sorpresa final:

On lui bande les yeux, on l'agenouille devant le billot, on lui pose la tête dessus, il se laisse faire. L'élève qui jouait le bourreau prend le sabre de carton, lui en donne un coup très léger sur le chignon; les élèves secouent encore le pauvre diable, il reste immobile; ils veulent le relever, il était mort. [...] Le coroner fit une enquête où il fut établi que l'homme était mort d'apoplexie (Balzac, 1981: 737).

Si, en líneas generales, «à l'indétermination de l'objet répond l'angoisse ou la terreur» y «à la confrontation effective répond l'horreur» (Mellier, 1999: 392-393), podemos considerar la narración de Théophile como un micro-relato de horror. Otras anécdotas responderían a una tipificación dentro del relato de terror, como la narrada por el alemán Tschoörn, aficionado a las historias fantásticas y «croyant aux apparitions» (Balzac, 1981: 721). Este personaje narra una historia de corte hoffmaniano sobre un hombre cuya alma ha sido robada y embotellada por un químico con el fin de hacer experimentos sobre la naturaleza del pensamiento.

Las anécdotas narradas en *Les Martyrs ignorés* tienen su base en hechos reales: concretamente, el relato de Théophile se basa en un caso publicado en *La Revue Britannique* en agosto de 1843, y el relato de Tschoörn en un caso publicado por el periódico *Vert-Vert* el 11 de enero de 1834. Sean estas publicaciones o no la fuente directa de Balzac, lo cierto es que el autor recurre aquí, como en toda *La Comédie Humaine*, a su capacidad de observación de lo real para hacer converger el conjunto de las narraciones hacia la exposición de una teoría del pensamiento, destacando su papel destructor. Sucesos de actualidad, sistemas filosóficos, teorías científicas, se combinan en los «Études philosophiques», puesto que «Balzac regroupait sous le terme *philosophique* un système d'idées mêlant: l'ésotérisme, l'occultisme, les facultés visionnaires, l'intuition prophétique, l'action métapsychique dont il pousse l'effet dans le sens du réalisme fantastique» (Abellio, 1980: 8).

La referencia a la realidad, necesaria en toda construcción de un texto fantástico, «s'opère dans le fantastique du XIXe siècle par l'entremise des repères spatio-temporels réels» (Gadomska, 2005: 63). Y, en la obra de Balzac, la ciudad de París en la época por él vivida, la primera mitad de siglo, ocupa un lugar privilegiado.

2. El pacto en *La Peau de chagrin*: París y el infierno

Un tema crucial en la obra balzaciana, el dinamismo de la energía vital, merece un breve análisis en cuanto al tema que nos ocupa. Es sabido que, no solamente en los «Études philosophiques», sino en el conjunto de *la Comédie Humaine*, el individuo y la

sociedad aparecen en una constante relación de fuerzas: la sociedad tiene sus exigencias y el individuo debe responder a ellas o permanecer al margen de un «juego social» que a menudo favorece al fuerte y aplasta al débil. La complejidad de las intrigas es, en muchas novelas, reveladora de mecanismos sociales ocultos y siniestros. Baste recordar el ejemplo más significativo de los «Études de mœurs», *Le Père Goriot* (1834), novela en la que el lector no solamente asiste al drama interno del personaje epónimo (víctima mortal del pensamiento concentrado en un solo punto), sino que atraviesa las tres principales esferas sociales de la ciudad de París, observando así la presión de las fuerzas que acabarán por despojar a Rastignac de su inocencia.

El poder destructor del pensamiento, que se manifiesta, pues, no solamente en el individuo sino en el cuerpo social entero, nos lleva a considerar un tema recurrente en la literatura fantástica que Balzac privilegia en sus «Études philosophiques»: *el pacto*. A través de Félix Davin, Balzac expresa muy claramente cómo la sociedad empuja al individuo a buscar su propia destrucción:

Pour nous, il est évident que M. de Balzac considère la pensée comme la cause la plus vive de la désorganisation de l'homme, conséquemment de la société. Il croit que toutes les idées, conséquemment tous les sentiments, sont des dissolvants plus ou moins actifs. Les instincts violemment surexcités, par les combinaisons factices que créent les idées sociales, peuvent, selon lui, produire en l'homme des foudroiements brusques ou le faire tomber d'un affaissement succesif et pareil à la mort; il croit que la pensée, augmentée de la force passagère que lui prête la passion et telle que la société la fait, devient nécessairement pour l'homme un poison, un poignard (Davin, 1979: 1210).

Y son los personajes que, concentrando su pensamiento en triunfar y en brillar socialmente, aceptan las condiciones impuestas por las exigencias de la sociedad, los que morirán a causa de este violento desgaste de la energía vital. Es, sin duda alguna, el estudio filosófico *La Peau de chagrin* (1831)¹ el más conocido exponente del tema de la energía vital que, al desgastarse, acaba matando al hombre en virtud de un pacto maléfico contraído por Raphaël de Valentin. *La Peau de chagrin* se desarrolla en París, ciudad que Balzac presenta siempre en sus obras con características fatalmente negativas, debido a la experiencia de su propio sufrimiento para lograr abrirse camino como joven escritor de provincias que tuvo que enfrentarse con la oposición de la

¹ La traducción española habitual del título de la novela es *La Piel de zapa*. En realidad, tal como se desprende del texto de Balzac, es imposible saber de qué material está hecha esta piel: de onagro (asno salvaje), de cordero, de lija. De hecho, el carácter misterioso del talismán es uno de los factores que hacen de esta novela un relato fantástico.

gran ciudad. Desde el primer capítulo («Le talisman»), Balzac introduce al lector en un espacio y tiempo reales, los casinos del Palais-Royal por la noche, impregnados por «une poésie vulgaire, mais dont l'effet est assuré comme celui d'un drame sangui-nolent» (Balzac, 1979a: 59).

Esta *fase de orientación* del relato fantástico, en la que un personaje ordinario es «presentado de forma realista en un contexto que pueda ser bien reconocido y aceptado por el lector» (Herrero, 2000: 125), es precedida por un *incipit* del narrador que alude al «contrat infernal» (Balzac, 1979a: 57) exigido por el juego: «Sachez-le bien, à peine avez-vous fait un pas vers le tapis vert, déjà votre chapeau ne vous appartient pas plus que vous ne vous appartenez à vous-même: vous êtes au jeu, vous, votre fortune, votre coiffe, votre canne et votre manteau» (Balzac, 1979a: 58). Raphaël ha establecido ya, por lo tanto, un primer pacto maléfico que va a exigirle, a su vez, un segundo pacto infernal mucho más peligroso: la adquisición del talismán, que consistirá, como el anticuario dice, en la renuncia a su propia vida para satisfacer sus ambiciones: «Vous avez signé le pacte, tout est dit. Maintenant vos volontés seront scrupuleusement satisfaites, mais aux dépens de votre vie» (Balzac, 1979a: 88). La inscripción grabada en la piel advierte claramente de sus propiedades, y el anticuario previene a Raphaël contra el peligro que encierra este objeto, ya que ningún cliente se ha atrevido nunca «à conclure ce contrat si fatalement proposé par je ne sais quelle puissance» (Balzac, 1979a: 85). Y afirma que él mismo nunca ha probado ni probará el poder fatídico de este talismán. Este personaje expone claramente su concepto de la vida humana, que no es sino el concepto que ya hemos visto esbozado en *Les martyrs ignorés*:

Je vais vous révéler en peu de mots un grand mystère de la vie humaine. L'homme s'épuise par deux actes instinctivement accomplis qui tarissent les sources de son existence. Deux verbes expriment toutes les formes que prennent ces deux causes de mort: VOULOIR et POUVOIR. Entre ces deux termes de l'action humaine, il est une autre formule dont s'emparent les sages, et je lui dois le bonheur de ma longévité. *Vouloir* nous brûle et *pouvoir* nous détruit; mais SAVOIR laisse notre faible organisation dans un perpétuel état de calme (Balzac, 1979a: 85).

Efectivamente, este anticuario centenario, que ha suprimido en su mente todo deseo, toda ambición, empleando la facultad del pensamiento únicamente en la vía del conocimiento y de la sabiduría, posee el don de lo que Balzac denomina *spécialité*, que será definido con este término por primera vez en 1832 en *Louis Lambert*, pero al que ya alude claramente un año antes en la *Préface de la première édition de La Peau de chagrin*, considerando este don como condición *sine qua non* del escritor, y, por

extensión, del artista: «Il est obligé d'avoir en lui je ne sais quel miroir concentrique où, suivant sa fantaisie, l'univers vient se réfléchir» (Balzac, 1979a: 51).

La revelación de este personaje constituye «le remède à cette dépense mortelle, symbolisée par le rétrécissement de la peau et l'abrègement de la vie de Raphaël chaque fois que celui-ci, grâce au talisman, réalise un désir» (Milner & Pichois, 1990: 330). Y su aparición en el relato, con un aspecto semejante al de un muerto viviente –«un petit vieillard sec et maigre, vêtu d'une robe en velours noir» en la que su cuerpo se enfunda «comme dans un vaste linceul» (Balzac, 1979a: 77)– empieza a introducir en el texto la fase de la *complicación* que surgirá plenamente cuando el talismán empieza a obrar sus extraños efectos. Si bien hay que considerar los tintes diabólicos que Balzac atribuye a este personaje, lo más relevante en él es su posesión de la sabiduría completa –no es extraño, pues, que conozca la tentación de suicidio que Raphaël había experimentado– y por ello reúne en sí las características de Dios y del Diablo:

Un peintre aurait avec deux expressions différentes et en deux coups de pinceau, fait de cette figure une belle image du Père Eternel ou le masque ricaneur de Méphistophélès, car il se trouvait tout ensemble une suprême puissance dans le front et des sinistres railleries sur la bouche (Balzac, 1979a: 78).

Por lo tanto, no es el anticuario el elemento fantástico que hace de esta novela un relato de horror, sino el *pacto* en sí mismo cuya doble vertiente es complementaria: Raphaël, acuciado por las exigencias de la ciudad de París, suscribirá un contrato con la ambición social, con las pasiones, en definitiva con «le *pouvoir* et le *vouloir* réunis» (Balzac, 1979a: 78). Como señala Jean Fabre, la posesión demoníaca se produce en un relato cuando el personaje «se trouve au départ “possédé” par le jeu de la tentation et par la nature fallacieuse de l'échange» (Fabre, 1992: 246). De este modo, la adquisición del talismán supone para Raphaël la firma de un pacto diabólico: «Inversant le pari pascalien, l'homme donne beaucoup –sa vie matérielle et/ou spirituelle– pour recevoir des valeurs dégradées: fortune, amours charnelles, etc. Le Raphaël de *La Peau de chagrin* est piégé; et Faust lui-même» (Fabre, 1992: 246).

Resulta evidente, respecto al poder de un objeto figurativo de la vida misma del personaje, la analogía de *La Peau de chagrin* y una novela inglesa posterior: *The Picture of Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde, puesto que en ambos casos, aunque con matices diferentes, un objeto que se hace depositario de la energía vital del protagonista conducirá a este a la destrucción. En *La Peau de chagrin*, varias son las situaciones que suscitan en el lector la sensación de terror ante lo desconocido (recordemos únicamente el momento en que Raphaël vence a un enemigo en un duelo magnetizándole con su mirada de serpiente), ya que la fase de la *evaluación* y de la *dinámica* de la acción en la que, en todo relato fantástico, se intenta «comprender lo que ocurre

y buscar alguna *explicación* al enigma que subyace bajo la misteriosa identidad del fenómeno extraño» (Herrero, 2000: 126), ocupa aquí la mayor parte del relato. Significativo a este respecto es el largo pasaje en que, ante el agotamiento y la decadencia física de Raphaël, médicos y químicos se reúnen para tratar de dilucidar, sin éxito, la naturaleza de la enigmática *peau*, que causará la muerte del protagonista en una escena que se integra plenamente en la estética del horror, confrontando al lector con la imagen visual de lo espantoso. Cuando ya no queda más que la «dernière parcelle de la peau magique» (Balzac, 1979a: 291), el último deseo de Raphaël, –su deseo carnal de Pauline, la única mujer que verdaderamente le ha amado– provoca el trágico final cuya raíz se encuentra, desde el principio, en el interior del personaje, en la concentración de su pensamiento en triunfar socialmente a todos los niveles:

Le moribond chercha les paroles pour exprimer le désir qui dévorait toutes ses forces, mais il ne trouva que les sons étranglés du rôle dans sa poitrine [...]. En fin, ne pouvant bientôt plus former de sons, il mordit Pauline au sein. Jonathas se présenta tout épouvanté des cris qu'il entendait, et tenta d'arracher à la jeune fille le cadavre sur lequel elle s'était accroupie dans un coin.

- Que demandez-vous? dit-elle. Il est à moi, je l'ai tué, ne l'avais-je pas prédit? (Balzac, 1979a: 292)².

Un axioma que rige toda *La Comédie Humaine* se desprende de esta novela, como señala Félix Davin: «La vie décroît en raison directe de la puissance des désirs ou de la dissipation des idées» (Davin, 1979 : 1213). Un breve relato anterior que analizaremos más adelante, *L'Elixir de longue vie*, rescribe el mito literario de don Juan desarrollando el tema de la longevidad, como veremos, en sentido contrario, de manera que «le passage du conte au roman peut être compris comme celui du pouvoir absolu mais stérile et dérisoire de don Juan au pouvoir plein, fécond mais dissipateur de Raphaël» (Tranchida, 2008). Disipación en la que mucho tiene que ver la ciudad de París que, en *La Comédie Humaine*, se sitúa siempre bajo la divisa «oro y placer», atrayendo al ser humano de una manera irresistible, deshumanizándole y convirtiéndole en cadáver viviente únicamente movido por las exigencias de la sociedad. A partir de 1825, la comparación entre París y el infierno es un tópico en la literatura francesa. Pero Balzac va más allá del tópico literario, haciendo de París una figura infernal. En el célebre prólogo de su «Scène de la vie parisienne» *La Fille aux yeux d'or*, la descripción que Balzac hace de París es la representación del horror mis-

² Pauline alude en su réplica al sirviente Jonathas, a la predicción oracular hecha a Raphaël en la época de sus primeros amores: «Vous épouserez une femme riche, dit-elle, mais elle vous donnera bien du chagrin. Ah! Dieu! Elle vous tuera, j'en suis sûre!» (p. 177).

mo, del infierno que absorbe la vida del hombre y la destruye anulando la individualidad y haciendo del ser humano una simple máscara:

Un des spectacles où se rencontre le plus d'épouvantement est certes l'aspect général de la population parisienne, peuple horrible à voir, hâve, jaune, tanné. [...] Non pas des visages, mais bien des masques: masques de faiblesse, masques de force, masques de misère, masques de joie, masques d'hypocrisie; tous extenués, tous empreints des signes ineffables d'une haletante avidité. Que veulent-ils? De l'or, ou du plaisir? [...] Peu de mots suffiront pour justifier physiologiquement la teinte presque infernale des figures parisiennes, car ce n'est pas seulement par plaisanterie que Paris a été nommé un enfer. Tenez ce mot pour vrai. Là tout fume, tout brûle, tout brille, tout bouillonne, tout flambe, s'évapore, s'éteint, se rallume, étincelle, pétille et se consume. Jamais vie en aucun pays ne fut plus ardente, ni plus cuisante (Balzac, 1977: 1039-1040).

París es un infierno debido a la ambición de cada esfera social de acceder a la esfera superior en un continuo movimiento que desgasta y corroe al ser humano y que se resume en «le mouvement ascensionnel de l'argent» (Balzac, 1977: 1046). Muy conocida es la comparación que Balzac establece entre estas esferas sociales y los círculos ascendentes del infierno en la *Divina Comedia*, definiendo la ciudad de París como «cet enfer, qui, peut-être, un jour aura son DANTE» (Balzac, 1977: 1046).

Citando el estudio de M. Wandzioch *Nouvelles fantastiques au XIX^e siècle: jeu avec la peur*, Katarzyna Gadomska (2005: 69) señala cómo «un procédé fort souvent employé dans la littérature fantastique [...] consiste à situer un personnage heureux dans un *locus amœnus* qui, au cours de la lecture, se transforme en *locus terribilis* pour mieux correspondre à l'état psychique du protagoniste angoissé». En *La Peau de chagrin* Balzac no recurre en absoluto a este procedimiento. Precisamente es su sentido de lo *fantástico realista* el que determina una visión pesimista de la realidad que le rodea. Como hemos visto, al inicio del relato Raphaël de Valentin, lejos de ser feliz, es un personaje desesperado, y el espacio inicial reúne todas las características de *locus terribilis*. En definitiva, la recurrente asociación en *La Comédie Humaine* de París con el infierno, y por ende con el tema fantástico del pacto diabólico, encuentra su más perfecta expresión en el breve relato que analizaremos a continuación.

3. *Melmoth réconcilié*: la destrucción del pacto o la humanización del monstruo

Hacia mediados de 1830, Balzac concibe el proyecto de una obra titulada *Le Dernier Bienfait de Melmoth, conte fantastique*, y dudará entre este título y el de *Le Dernier Bienfait de Melmoth-le-Voyageur*. Ambos textos nunca vieron la luz como relatos completos. Existen únicamente tres esbozos muy breves en manuscrito; uno de

ellos sin título y otros dos con el segundo título³. Lo que resulta interesante destacar es que los tres manuscritos empiezan situando el relato en París, que será también el marco espacial de la versión definitiva, puesto que Balzac tenía ya en mente la relación entre la ciudad de París y el pacto diabólico. La fuente principal de su inspiración es la novela del irlandés Charles-Robert Maturin *Melmoth the wanderer* (1820), que fue traducida al francés por Jean Cohen en 1821 con el título *Melmoth ou l'Homme errant*. Antes de aparecer integrado en 1835 en los «Études philosophiques», el relato de Balzac fue publicado en un volumen antológico, *Le Livre des Conteurs*, seguido de una *Note* en la que Balzac señala la universalidad y atemporalidad del tema de su fuente directa: el deseo de inmortalidad y de poder infinito que empujan al ser humano a firmar un pacto con el diablo: «Ce roman est pris dans l'idée-mère à laquelle nous devons déjà le drame de *Faust*, et dans laquelle lord Byron a taillé depuis *Manfred*» (Balzac, 1979c: 389). De hecho, Balzac confiere al Melmoth de Maturin la categoría de mito literario dando el mismo nombre (John) a su propio personaje.

Balzac recrea y funde hábilmente en este relato dos de los esquemas míticos más recurrentes en las obras de los escritores románticos: el del pacto diabólico y el del Judío Errante. Toda la trama se estructura a base de una cadena de pactos diabólicos que parece no tener fin, hasta llegar al desenlace en el que el maléfico poder es definitivamente destruido. Como el título indica, Melmoth, personaje diabólico al principio de la novela, acabará «reconciliado» con Dios a través de la muerte. Balzac rescribe la obra del irlandés en la línea romántica francesa que reformula *el exceso de lo fantástico* en la novela gótica, preconizando la rehabilitación de la vertiente satánica del ser humano:

Avec *Melmoth réconcilié* la sympathie induite pour le déchirement satanique de l'être qui s'inscrira par la suite dans Baudelaire et Lautréamont, projette sur un plan au moins mythique, sinon mystique, le déchirement romantique qui s'incarne dans le Fantastique à un autre niveau, celui de l'Homme. Avec le Melmoth de Maturin nous nous trouvons sur le plan du monstre. Son humanisation, par le biais du mensonge romantique, qui est générosité universelle, alliant hyperbole et généralisation, débouche sur le mythe. (Fabre, 1992: 357).

En la obra de Maturin, el constante desasosiego de Melmoth que le hace deambular de un lado a otro con la esperanza de liberarse es representativo del drama de todo individuo. El personaje se dirige a seres golpeados por la desgracia para ofrecerles el poder absoluto que a él le atormenta. Balzac manifiesta en su nota aclaratoria su

³ Sobre la historia del texto, ver las observaciones de Moïse Le Yaouanc en la edición de *Melmoth réconcilié*, París: Gallimard, 1979, Col. La Pléiade, t. X, pp. 1374-1378.

atracción por este aspecto temático de la novela del irlandés: la esperanza brillando al fondo de la desesperación, que produce el cansancio, el desgaste de la energía vital:

L'œuvre de Maturin n'est pas moins puissante que celle de Goethe, et repose sur une donnée plus dramatique peut-être, en ce sens que la lassitude des sentiments humains y préexiste, et que l'intérêt vient d'une condition dans le pacte qui laisse un espoir au damné. Son salut peut se faire encore, s'il trouve un *remplaçant*, mot technique qui traduit brièvement le sens de cet article secret du pacte (Balzac, 1979c: 389).

Pero la reescritura del tema en el relato balzaciano presenta una gran originalidad debida al *realismo fantástico* del autor. En la angustiosa búsqueda llevada a cabo por el Melmoth de Balzac, la ambición material desempeña el papel fundamental. Una vez más, la ciudad de París constituye el lugar propicio para la firma de un pacto diabólico a cambio del poder. Así lo expresa Balzac, con amarga ironía no exenta de humor: «Maturin a fait preuve de bon sens en n'amenant pas son héros à Paris; mais il est extraordinaire que ce demi-démon ne sache pas aller là où il eût trouvé mille personnes pour une qui eussent accepté son pouvoir» (Balzac, 1979c: 389). Balzac inicia su relato con unas breves y densas observaciones sobre París, «cette ville aux tentations, cette succursale de l'Enfer» (Balzac, 1979b: 346), a modo de prólogo, para que el lector comprenda que la historia que va a leer narra «une aventure arrivée récemment à Paris», en una civilización «qui, depuis 1815, a remplacé le principe Honneur par le principe Argent» (Balzac, 1979b: 347). En efecto, *Melmoth réconcilié* presenta un extracto del vasto cuadro de la sociedad de la época, y más concretamente de la sociedad parisiense, que Balzac traza tan extensamente en sus «Études de mœurs». El mundo de la banca con sus entresijos aparece muy brevemente en este relato, pero con claridad más que suficiente para que el lector perciba cuál es el motor que va a desencadenar toda la trama de la historia: el poder del dinero. Moïse Le Yaouanc (1979: 343-344) señala muy acertadamente cómo este relato fantástico ocupa un lugar privilegiado en el conjunto de la obra de Balzac: «Situé au croisement des Études philosophiques et des Études de mœurs, *Melmoth réconcilié* constitue l'un des postes d'où l'on aperçoit le mieux comment s'organise, dans son devenir, *La Comédie Humaine*».

Resulta significativo que la primera víctima de Melmoth sea un cajero de banco, Castanier, que intenta cometer un fraude falsificando una firma en una letra de crédito. Denis Mellier señala al respecto la opinión de Annie Le Brun:

Au héros de Maturin [...] à ce hérault du mal qui n'a pas assez des siècles ni de l'univers pour répandre sa malédiction, Balzac offre la dépouille d'un caissier de banque parisien qui, pour subvenir à des besoins d'argent grandissants, vend son âme au

diable [...] C'est l'imaginaire vaincu par l'ordre rationnel, [...] c'est la poésie disparaissant pour longtemps du roman, dès lors tout entier acquis au réalisme, c'est-à-dire livré à une surveillance sans relâche qui a pour but de déterminer comme unique référent l'empire du réel (Mellier, 1999: 185).

La primera aparición del inglés John Melmoth en el relato se produce en el momento en que Castanier ensaya la falsificación de la firma una vez cerrado el banco, en el más absoluto secreto. De pronto, algo extraño sucede y levanta la cabeza «comme s'il eût été piqué par une mouche en obéissant à un pressentiment qui lui avait crié dans le cœur: «Tu n'es pas seul!» (Balzac, 1979b: 350). El procedimiento narrativo de *lo insólito*, «caractéristique du fantastique du XIX^e siècle» cuya finalidad consiste en «augmenter l'effet de l'horreur» (Gadomska: 72), se ve reforzado aquí por la descripción del enigmático personaje: Melmoth parece no respirar y Balzac destaca «la lividité permanente d'une figure impassible dont les lèvres rouges et froides semblaient destinées à sucer le sang des cadavres» (Balzac, 1979b: 350). Rasgo vampírico que, aun suponiendo una cierta concesión a la moda literaria de la época, responde a una constante en *La Comédie Humaine*: el interés de Balzac por reflejar el interior de los personajes en su fisonomía⁴ explica esta apariencia de John Melmoth, fruto de la búsqueda insaciable que le corroe por dentro: «Cet homme sec et décharné semblait avoir en lui comme un principe dévorant qu'il lui était impossible d'assouvir» (Balzac, 1979b: 350). La confrontación con lo insólito infunde a Castanier «une peur qui le fit rester la bouche béante et les yeux hébétés devant cet homme, dont l'aspect était d'ailleurs assez effrayant pour ne pas avoir besoin des circonstances mystérieuses d'une semblable apparition» (Balzac, 1979b: 350). Y la respuesta de Melmoth ante su estupefacción se limita a un gesto que sitúa claramente al personaje en la línea de los personajes diabólicos de *La Comédie Humaine*:

- «Mais, monsieur, comment êtes-vous entré?»

L'Anglais sourit, et son sourire terrifia Castanier. Jamais réponse ne fut ni plus ample ni plus péremptoire que ne le fut le pli dédaigneux et impérial formé par les lèvres de l'étranger (Balzac, 1979b: 351).

De entre la larga serie de hechos inexplicables que se suceden a lo largo del relato, un pasaje resulta especialmente relevante. Terror y horror se funden en el momen-

⁴ Balzac conoció y admiró la teoría fisiognomónica de Lavater, basada en el principio de homogeneidad de la constitución física del ser humano en analogía con la unidad cósmica. Su obra *L'Art de connaître les hommes par la physionomie* (1820) tiene como objetivo el conocimiento interno del hombre a través de la observación de sus rasgos físicos. Son numerosas en *La Comédie Humaine* las alusiones a la obra de Lavater.

to en que, por el poder diabólico de Melmoth, una obra de teatro se transfigura y Castanier ve –en lugar de la obra cómica que realmente está siendo representada– tres escenas de su vida que corresponden, respectivamente, a su pasado, a su presente y a su futuro (el descubrimiento del fraude en el banco, la infidelidad de su amante Aquilina que le engaña con un hombre más joven que él, y su detención y condena a veinte años de trabajos forzados). Melmoth, cuya «horrible puissance [...] pesait sur Castanier comme un atmosphère empoisonnée» (Balzac, 1979b: 366), anticipa el futuro para que Castanier suscriba el pacto, venda su alma al diablo, siempre bajo el signo del dinero:

Si le démon te demandait ton âme, ne la donnerais-tu pas en échange d'une puissance égale à celle de Dieu? D'un seul mot, tu restituerais dans la caisse du baron de Nucingen les cinq cent mille francs que tu y as pris. Puis, en déchirant ta lettre de crédit, toute trace de crime serait anéantie. Enfin, tu aurais de l'or à flots. Tu ne crois guère à rien, n'est-ce pas? Hé bien! Si tout cela arrive, tu croiras au moins au diable (Balzac, 1979b: 368).

La firma del pacto que libera a Melmoth es, en principio, fuente de felicidad, o al menos de bienestar, para Castanier. Pero pronto se cansa de su inmenso poder, precisamente por la facilidad con la que sus deseos son cumplidos. El don de la ubicuidad, que le permite conocer el mundo entero sin ningún cansancio físico, empieza a aburrirle. En definitiva, el *deseo* se ha hecho equivalente al *poder*, de modo que el personaje se encuentra en un estado que ya no es el propio del ser humano: «Les transitions, les alternatives qui mesurent la joie, la souffrance, et varient toutes les jouissances humaines, n'existaient plus pour lui» (Balzac, 1979b: 375). Podemos decir que, en este sentido, *Melmoth réconcilié* constituye una versión mística del tema de la identificación entre *Vouloir* y *Pouvoir* tratado en *La Peau de chagrin*, puesto que Castanier, en esta «situation bizarre», en este «horrible état» en el que siente «une horrible soif d'amour» (Balzac, 1979b: 375), comprenderá «le dessèchement intérieur exprimé sur la face de son prédécesseur [...], l'étendue de ce regard allumé par un espoir toujours trahi» (Balzac, 1979b: 377). Y, como anteriormente Melmoth, experimentará el anhelo de lo único que le es negado: «En se voyant exclu de ce que les hommes ont nommé le ciel dans tous leurs langages, il ne pouvait plus penser qu'au ciel» (Balzac, 1979b: 376-377). La mayor originalidad del relato consiste, en nuestra opinión, en la habilidad con la que Balzac funde un tema de la novela gótica con sus propias fuentes místicas y esotéricas (el relato acaba citando a Jacob Boehme, uno de sus principales inspiradores), y con la pintura del París de la época (el dinero es omnipresente en el relato, baste recordar que el «sustituto» del cajero en el pacto diabólico es un jugador de Bolsa). Tras la liberación de Castanier, el lector asiste a una serie de pactos en ca-

dena, siempre motivados por la ambición, hasta que, con la muerte del último poseedor del poder diabólico, este desaparece.

Si en *La Peau de chagrin* el pacto destruye, en *Melmoth réconcilié* es el propio pacto el que es destruido. En definitiva, *Melmoth réconcilié* es un relato de horror que, por la revalorización de la grandeza de lo humano, termina con la abolición del horror. Las palabras del confesor de John Melmoth, una vez que este ha muerto en paz, así lo revelan: «Si jamais, dans le cours de ma vie, je n'ai entendu de confession plus horrible que celle de ce gentilhomme irlandais, jamais aussi n'ai-je entendu de prières plus enflammées. Quelque grandes qu'aient été ses fautes, son repentir en a comblé l'abîme en un moment» (Balzac, 1979b: 378). No es extraño que Balzac haya querido «reconciliar» con Dios al personaje creado por Maturin, teniendo en cuenta que ningún personaje, en toda *La Comédie Humaine*, se identifica plenamente con el Diablo. A pesar de la existencia de numerosos personajes de tintes diabólicos no solo en los «Études philosophiques» sino también en los «Études de mœurs», ninguno de ellos tiene la característica que define a Satán como el «Eterno Negador»⁵. Ni Melmoth ni Castanier son el Diablo, como la trama del relato lo demuestra. Balzac establece muy claramente la diferencia entre Satán y sus personajes describiendo el tormento de Castanier cuando, ya hastiado de su poder, desea volver a ser plenamente humano:

Castanier n'avait pas, comme son maître, l'inextinguible puissance de haïr et de mal faire; il se sentait démon, mais démon à venir, tandis que Satan est démon pour l'éternité; rien ne le peut racheter, il le sait, et alors il se plaît à remuer avec sa triple fourche les mondes comme un fumier, en y tracassant les desseins de Dieu. Pour son malheur, Castanier conservait une espérance (Balzac, 1979b: 376).

Esperanza que, liberando a Castanier del pacto infernal, invierte los términos entre lo demoníaco y lo celestial:

Après avoir été le démon pendant quelques jours, il n'était plus qu'un homme, image de la chute primitive consacrée dans toutes les cosmogonies. Mais, en redevenant petit par la forme, il

⁵ Recordemos al célebre Vautrin que, bajo diversos nombres, desempeña un papel fundamental en *Le Père Goriot* (1834), *Illusions perdues* (1843) y *Splendeurs et misères des courtisanes* (1847). Figura por excelencia del tentador en los «Études de mœurs», propone auténticos «pactos diabólicos» (él así los define) a hombres jóvenes, tentándolos con la oferta de hacerles adquirir dinero que les traerá el reconocimiento social. Este enigmático y complejo personaje, representativo de la energía del Mal en *La Comédie Humaine*, no es, sin embargo, el Diablo, puesto que su capacidad de amar auténticamente acaba redimiéndole, como prueba su cambio radical tras el suicidio de su amado Lucien de Rubempré en *Splendeurs et misères des courtisanes*.

avait acquis une cause de grandeur, il s'était trempé dans l'infini. La puissance infernale lui avait révélé la puissance divine [...] Les jouissances que promet le démon ne sont que celles de la terre agrandies, tandis que les voluptés célestes sont sans bornes (Balzac, 1979b: 380-381).

Melmoth réconcilié es una parábola que preconiza la renuncia al deseo destructor. Ensalzando lo meramente humano, Balzac reviste la inmortalidad de tintes totalmente negativos. Esta idea se refleja también, aunque expresada de modo muy diferente, en el último relato objeto de nuestro estudio.

4. *L'Elixir de longue vie*: la satanización del mito literario

Uno de los relatos fantásticos más complejos de los «Études philosophiques» es *L'Elixir de longue vie*, obra muy breve ambientada en Italia y en España y publicada por primera vez en la *Revue de Paris* el 24 de octubre de 1830. Una importante reflexión insertada en el relato en esta primera versión fue desgajada del texto por Balzac en 1846 para constituir la dedicatoria *Au lecteur*, en la cual el autor indica su principal fuente inspiradora, «une fantaisie due à Hoffmann de Berlin» (Balzac, 1980b: 473). Balzac inscribe así su texto en el género del relato fantástico, aludiendo obviamente a la novela hoffmanniana *Die Elixiere des Teufels* (1815) que fue traducida al francés por Jean Cohen en 1829 (*Les élixirs du diable*). Señalando el enigma que esta dedicatoria supone para la crítica, Robert Tranchida indica cómo la decisión de Balzac de cambiar de lugar este texto, situándolo al principio del relato, confiere a este «un nouveau statut»: «Par ce geste, il semble transformer le conte en Etude philosophique en faisant prévaloir la dimension symbolique sur la dimension fantastique» (Tranchida).

En efecto, en esta dedicatoria *Au lecteur*, «Balzac reconnaît implicitement avoir versé dans la veine frénétique» (Tranchida) definiendo este relato como «un ouvrage où il tâche de représenter toutes les formes littéraires» (Balzac, 1980b: 474). Y justifica su opción afirmando que cada uno de los «Études philosophiques» se basa «sur des idées plus ou moins neuves», lo que permite al autor ceder «à la priorité de certaines formes, de certaines pensées qui [...] ont passé dans le domaine littéraire, et s'y sont parfois vulgarisées» (Balzac, 1980b: 474). Pero ello no se contradice con la clara intención que le guía al escribir este estudio filosófico: mostrar la destrucción a la que conduce la avidez por heredar dinero, que hace a los hijos desear la muerte de sus padres, puesto que «toute la civilisation européenne repose sur l'HÉRÉDITÉ comme sur un pivot» (Balzac, 1980b: 474). El tema del *pensamiento asesino* es el hilo conductor del relato. Deplorando que el «negocio» de la muerte forme parte de lo que en la sociedad del siglo XIX se considera la vía del progreso, Balzac exclama: «Dieu seul sait le nombre de parricides qui se commettent par la pensée» (Balzac, 1980b: 474.). Lo

fantástico hoffmanniano es, pues, la base para analizar, partiendo de un hecho constatable en la realidad de la época, una dimensión más profunda del ser humano: la concentración del pensamiento en lo que el anticuario de *La Peau de chagrin* denominaría *Vouloir*.

La brevedad de los títulos de los relatos fantásticos del siglo XIX constituye «un procédé littéraire tout à fait conscient car le titre bref remplit une fonction de séduction –il attire davantage l'attention du lecteur et met en valeur la singularité du texte» (Gadomska: 68). Dentro del conjunto de los «Études philosophiques», el título del relato que nos ocupa es uno de los más enigmáticos y se caracteriza por su especial ambigüedad. *L'Elixir de longue vie* no es en modo alguno comparable al agua de la vida o a la Fuente de la juventud, símbolo alquímico de connotaciones positivas. Se trata de un elixir que no proporcionará la vida sino una muerte horrible, porque su extraña procedencia se revela maléfica.

El protagonista del relato, don Juan Belvidéro, se inscribe en la línea de los *don Juan* de la literatura universal. Balzac crea así «son propre type» como afirma Tranchida. No obstante, la creación de *tipos*, de figuras atemporales y universales que es tan frecuente en los «Études de mœurs», se ve reforzada en los «Études philosophiques» por la complementariedad con la alegoría. Por medio de diversas formas de representación, los *tipos* se convierten en *figuras* de la bondad o de la maldad, en víctimas o en verdugos, en encarnaciones de la sabiduría o de la necedad, y todo ello, como hemos señalado en nuestra introducción, bajo el signo del pensamiento. En *L'Elixir de longue vie*, el ateísmo y la rebelión contra Dios de don Juan Belvidéro constituye el nexo entre el deseo de alcanzar la inmortalidad y el satanismo. A través de este personaje, Balzac lleva a cabo la *faustización* del mito de don Juan en un relato cuya compleja trama, una de las más significativas del horror, está unificada en torno al tema de la longevidad y de la muerte.

Desde el principio del texto, que enmarca la acción en un lujoso palacio de Ferrara, don Juan aparece como un personaje despiadado y blasfemo. Molesto por tener que interrumpir una orgía ante el anuncio de la inminente muerte de su padre, exclama: «Il n'y a qu'un père éternel dans le monde, et le malheur veut que je l'aie!» (Balzac, 1980b: 475). A la breve *fase de orientación* en la que el protagonista es caracterizado como un perfecto cínico, sigue rápidamente la incursión del elemento extraño: un misterioso elixir aparentemente capaz de proporcionar la inmortalidad que hace exclamar a Bartholoméo, padre de don Juan: «Dieu, c'est moi» (Balzac, 1980b: 480). El relato confronta muy pronto al lector con las escenas de horror, que empiezan con la descripción de la cabeza de Bartholoméo moribundo:

Les traits en étaient décomposés, la peau collée fortement sur les os avait des teintes verdâtres que la blancheur de l'oreiller, sur lequel le vieillard reposait, rendait encore plus horribles;

contractée par la douleur, la bouche entrouverte et dénuée de dents laissait passer quelques soupirs dont l'énergie lugubre était soutenue par les hurlements de la tempête (Balzac, 1980b: 478).

La representación de lo insólito se manifiesta aquí por medio de un tema recurrente en la obra balzaciana: la energía de la mirada: «Ce regard, fixe et froid, était d'autant plus effrayant, que la tête restait dans une immobilité semblable à celle des crânes posés sur une table chez les médecins. [...] Tout était mort, moins les yeux» (Balzac, 1980b: 478-479). La extraña petición de Bartholoméo a su hijo –«Aussitôt que j'aurai rendu le dernier soupir, tu me frotteras tout entier de cette eau, je renaîtrai» (Balzac, 1980b: 480)– precede a la tentación diabólica. La curiosidad empuja a don Juan a probar si efectivamente el elixir tiene la propiedad de resucitar a los muertos: «Il semblait même que le démon lui eût soufflé ces mots qui résonnèrent dans son cœur: Imbibe un oeil!» (Balzac, 1980b: 483). Con la representación del ojo vivo en un cuerpo muerto, que clama venganza contra el hijo cruel, asistimos a uno de los pasajes más logrados de toda la obra balzaciana en cuanto a la expresión del horror se refiere:

Cet œil flamboyant paraissait vouloir s'élancer sur don Juan, et il pensait, accusait, condamnait, menaçait, jugeait, parlait, il criait, il mordait. Toutes les passions humaines s'y agitaient. [...] Il éclatait tant de vie dans ce fragment de vie, que don Juan épouventé recula, il se promena par la chambre, sans oser regarder cet œil, qu'il revoyait sur les planchers, sur les tapisseries. La chambre était parsemée de pointes pleines de feu, de vie, d'intelligence. Partout brillaient des yeux qui aboyaient après lui ! (Balzac, 1980b: 484)⁶.

Don Juan no tiene escrúpulos en aplastar este ojo, sabiendo que ello equivale a matar a su padre. El ojo comprende, «vive», tiene inteligencia: «Que faire?» pensa-t-il. [...] «Le crever»? Ce sera peut-être un parricide? se demanda-t-il. —Oui, dit l'œil par un clignotement d'une étonnante ironie» (Balzac, 1980b: 484).

En la dedicatoria al lector, Balzac invita a reflexionar sobre la identidad profunda entre la actitud de su personaje y la actitud real que se observa con frecuencia en la sociedad francesa del siglo XIX, comparando «l'élégant parricide de don Juan» (Balzac, 1980b: 473) con la intención de los ambiciosos que desean la muerte de sus padres para obtener beneficios económicos:

⁶ Los ojos que ladran son una clara referencia al perro de Bartholoméo, que parece adivinar las intenciones de don Juan y que morirá en el mismo instante en que este comete el parricidio.

Hé bien, ne venez-vous pas de reconnaître au sein de la société une foule d'êtres amenés par nos lois, par nos mœurs, par les usages, à penser sans cesse à la mort des leurs, à la convoiter? [...] Ils assassinent au moment où de chères créatures, ravissantes d'innocence, leur apportent, le soir, des fronts enfantins à baiser en disant: «Bonsoir, père!». Ils voient à toute heure des yeux qu'ils voudraient fermer, et qui se rouvrent chaque matin à la lumière, comme celui de Belvidéro dans cette Étude (Balzac, 1980b: 474).

El auténtico asesinato cometido por don Juan consiste en desear fervientemente la muerte de su padre, deseo que, como hemos visto, expresa desde las primeras líneas del relato. La observación del autor sobre *L'Elixir de longue vie* en la Introducción a los «Études philosophiques» no deja lugar a dudas sobre el concepto clave que subyace bajo el relato fantástico de horror, y que lo guía: «Voyez comment dans *L'Elixir de longue vie* l'idée Hérité devient meurtrière à son tour, et combien est acéré le poignard qu'elle met dans les mains des enfants!» (Davin, 1979: 1213).

Un aspecto que llama la atención en el personaje de don Juan Belvidéro es que su faceta de seductor, que aparece al principio del relato, queda muy en segundo plano en el resto de la obra. En la línea del mito literario inspirador, el texto la sugiere pero no se muestra a don Juan seduciendo. Y es que, en realidad, el rasgo principal que Balzac quiere destacar en este personaje es su rebeldía contra Dios, su ateísmo. Tras la muerte de su padre, don Juan – que ante los demás pasa por haber sido un buen hijo – se desengaña de lo que observa a su alrededor: la supuesta bondad de la gente, la honestidad. Comprueba, en definitiva, la falsedad de la sociedad y del mundo. Y se opera en él un cambio significativo que Balzac define como radical:

Il analisa les hommes et les choses pour en finir d'une seule fois avec le Passé, représenté par l'Histoire; avec le Présent, configuré par la Loi; avec l'Avenir, dévoilé par les Religions. Il prit l'âme et la matière, les jeta dans un creuset, n'y trouva rien, et dès lors il devint DON JUAN (Balzac, 1980b: 485).

Incluso en este relato que roza una línea muy poco cultivada por Balzac (la de lo frenético), la realidad enmarca el elemento fantástico. Observando que la generosidad, la honestidad, la valentía, no encuentran recompensa en este mundo en el que triunfa la maldad, esta es la reflexión del personaje: «Quelle froide plaisanterie! se dit-il. Elle ne vient pas d'un dieu» (Balzac, 1980b: 486). Es la realidad la que hace del personaje un tipo:

Il fut, en effet, le type du *Don Juan* de Molière, du *Faust* de Goethe, du *Manfred* de Byron et du *Melmoth* de Maturin. [...] Grandes images tracées par les plus grands génies de l'Europe

[...] Images terribles que le principe du mal, existant chez l'homme, éternise, et dont quelques copies se retrouvent de siècle en siècle (Balzac, 1980b: 486-487).

Balzac rescribe el mito literario de don Juan haciendo del personaje una figura del Mal eterno y universal: «semblable à la Mort, là où il passait, il dévorait tout sans pudeur» (Balzac, 1980b: 485).

Mucho tiempo transcurre dentro de la brevedad del relato, y Balzac resalta el paralelismo entre las dos escenas, en las que terror y horror se mezclan, que dan cohesión al texto entero haciendo de él una meditación sobre la «maldición hereditaria» de la muerte. El marco espacial cambia de Italia a España y don Juan, a la edad de sesenta años, formulará su hijo Philippe la misma petición que Bartholomé le hizo a él en el momento de su muerte. Balzac define a don Juan enfermo como «ce brillant et sceptique personnage, dont l'entendement survivait seul à la plus affreuse de toutes les destructions» (Balzac, 1980b: 490). Solo la facultad de pensar sigue viva en don Juan, y su pensamiento se concentra en un único punto: la certeza de que el elixir le procurará «les légères, les ravissantes délices de la jeunesse» (Balzac, 1980b: 490). Idea fija que desencadenará la segunda escena de horror del relato:

Le jeune homme imbiba un linge dans la liqueur, et, plongé dans la prière, il oignit fidèlement cette tête sacrée au milieu d'un profond silence. Il entendait bien des frémissements indésignables, mais il les attribuait aux jeux de la brise dans les cimes des arbres. Quand il eut mouillé le bras droit, il se sentit fortement étreindre le cou par un bras jeune et vigoureux, le bras de son père! Il jeta un cri déchirant, et laissa tomber la fiole, qui se cassa. La liqueur s'évapora. Les gens du château accoururent, armés de flambeaux. [...] La foule tremblante aperçut don Philippe évanoui, mais retenu par le bras puissant de son père, qui lui serrait le cou (Balzac, 1980b: 491- 492).

Escena que, empezando a introducir la aparición del *monstruo*, enlaza, por medio de la representación de lo grotesco, con el tema del anticlericalismo subyacente a lo largo de todo el relato:

Puis, chose surnaturelle, l'assistance vit la tête de don Juan, aussi jeune, aussi belle que celle de l'Antinoüs; une tête aux cheveux noirs, aux yeux brillants, à la bouche vermeille et qui s'agitait effroyablement sans pouvoir remuer le squelette auquel elle appartenait. Un vieux serviteur cria: «Miracle!» Et tous ces Espagnols répétèrent: «Miracle!» (Balzac, 1980b: 492).

Puesto que el objeto maléfico es destruido y este prometedor elixir no ha logrado conferir la inmortalidad ni a Bartholomé ni a don Juan, el poder asesino del pen-

samiento en relación con la duración de la vida se destaca como una de las claves de interpretación de este extraño relato. Si el centenario de *La Peau de chagrin* ha concentrado su pensamiento en el «saber» – y el hecho de que aparezca únicamente en esta novela de *La Comédie Humaine* deja abierta, ante el lector, la posibilidad de su inmortalidad –por el contrario, Bartholoméo y don Juan Belvidéro han concentrado su pensamiento en el «querer», en el deseo de vivir eternamente y en plena juventud, sin que el «querer» haya podido conducirles al «poder», a lograr sus propósitos⁷. Ninguno de los dos conseguirá una «segunda vida» porque, paradójicamente, la «idea de vivir» ha desgastado su energía vital.

Don Juan no morirá, como su padre, pero tampoco vivirá, aunque su maldad sobrevive a la muerte. La ceremonia de canonización de don Juan constituye la tercera y última escena de horror que pone fin al relato. La descripción del contraste entre luces y sombras, entre música celestial y rugidos infernales constituye un magnífico pasaje en que la catedral pierde su condición de *lugar sagrado* para convertirse en el *espacio del caos*. Y el horror se ve reforzado al ser una iglesia el espacio de la manifestación del *monstruo* en su más puro sentido.

En su análisis de las características de lo monstruoso, Charles Grivel señala:

La monstruosité arrive au corps de l'homme; elle arrive au visage de ce corps, elle s'installe à la bouche; il faut finir par le constater, c'est une marque qui vient étirer, évaser, malmener, tordre cet axe et ce pli. *L'altération atteint au corps par cette cavité là* (Grivel, 1992: 168).

La representación de lo grotesco monstruoso en esta escena se concretiza, precisamente, en la boca de don Juan. En primer lugar, a las voces puras de la asamblea entonando el *Te Deum* se mezclan los horribles sonidos por él proferidos desde su urna colocada en el altar mayor:

Il troubla cette mélodie d'amour par un hurlement auquel se joignirent les mille voix de l'enfer. La terre bénissait, le ciel maudissait. L'Église en trembla sur ses fondements antiques. *Te Deum laudamus!* disait l'assemblée.

- Allez à tous les diables, bêtes brutes que vous êtes! Dieu, Dieu! *Carajos demonios*, animaux, êtes-vous stupides avec votre Dieu vieillard! [...]

- «Vous insultez la majesté de l'enfer!», répondit don Juan dont la bouche grinçait des dents (Balzac, 1980b: 494-495).

⁷ Ver a este respecto las observaciones de René Guise en su *Introduction a L'Elixir de longue vie*, París: Gallimard, 1980, Col. La Pléiade, t. XI, p. 469.

Grivel señala el canibalismo como rasgo esencial del *monstruo*: «La bouche est carnivore. Cette cavité menace. Un monstre l'ouvre nécessairement. *Un monstre est un visage avec une bouche béante munie de son impressionnante dentition. [...] Le monstre est cannibale*» (Grivel, 1992: 174). Y este es el acto realizado por la cabeza de don Juan en la escena final:

Alors cette tête vivante se détacha violemment du corps qui ne vivait plus et tomba sur le crâne jaune de l'officiant. «Souviens-toi de dona Elvira», cria la tête en dévorant celle de l'abbé. Ce dernier jeta un cri affreux qui troubla la cérémonie. Tous les prêtres accoururent et entourèrent leur souverain. «Imbécile, dis donc qu'il y a un Dieu?», cria la voix au moment où l'abbé, mordu dans sa cervelle, allait expirer (Balzac, 1980b: 495)⁸.

La trayectoria del personaje, desde el ser humano hasta el monstruo, es inversa a la de *Melmoth réconcilié* en la que, como hemos visto, el monstruo se humaniza. Si «à l'inverse du mythe, le fantastique terrifiant est bavard» (Mellier, 1999: 446), *L'Elixir de longue vie* constituye un complejo relato en el que Balzac enlaza hábilmente la intemporalidad y universalidad definitorias del mito con la representación explícita del horror.

Conclusión

Hemos intentado mostrar las variaciones del tema del horror en tres relatos fantásticos pertenecientes a la parte de la obra balzaciana que el propio autor define como la más intensa y condensada de su obra: los «Études philosophiques». Recurriendo a una gran variedad de temas y basándose en fuentes diversas, Balzac destaca en estos relatos la idea que rige *La Comédie Humaine*: el desgaste de la energía vital que, condensada en el pensamiento, conduce a la destrucción. Lo fantástico se inscribe en el enigma mismo de la realidad del ser humano, y los elementos tipificadores del horror se insertan en una dinámica de lucha entre el individuo y la sociedad que se concretiza en la línea de lo diabólico, frecuentemente bajo la forma del pacto. La observación de la realidad de la época, y especialmente de la gran ciudad, se funde en estos relatos con la influencia de la novela gótica, del cuento fantástico alemán y de otros elementos que Balzac reelabora y rescribe con la genialidad que ha hecho de él uno de los grandes maestros del género fantástico en el siglo XIX.

⁸ Doña Elvira, esposa de don Juan, escéptica ante las exclamaciones de milagro de los asistentes en la escena precedente, ha ido a advertir del extraño suceso al abad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABELLIO, Raymond (1980) «Préface à Louis Lambert» in *Balzac: Louis Lambert, Les Proscrits, Jésus-Christ en Flandre*. Paris, Gallimard (Folio Classique).
- BALZAC, Honoré de (1977): *La Fille aux yeux d'or*. Paris, Gallimard (La Pléiade), t. V.
- BALZAC, Honoré de (1979a) *La Peau de chagrin*. Paris, Gallimard (La Pléiade), t. X.
- BALZAC, Honoré de (1979b): *Melmoth réconcilié*. Paris, Gallimard (La Pléiade), t. X.
- BALZAC, Honoré de (1979c): *Note placée à la suite de Melmoth réconcilié dans Le Livre des Conteurs*. Paris, Gallimard (La Pléiade), t. X.
- BALZAC, Honoré de (1980a): *Louis Lambert*. Paris, Gallimard (La Pléiade), t. XI.
- BALZAC, Honoré de (1980b): *L'Elixir de longue vie*. Paris, Gallimard (La Pléiade), t. XI.
- BALZAC, Honoré de (1981): *Les Martyrs ignorés*. Paris, Gallimard (La Pléiade), t. XII.
- BAUDELAIRE, Charles (1980): «Théophile Gautier», in *Œuvres complètes*. Paris, Robert Laffont.
- COLLANI, Tania (2004): *La Naissance du Goût Fantastique au XIX^e siècle: Musset Chroniqueur et les Arborences Romantiques*. Università degli studi di Bologna.
- DAVIN, Félix (1979): «Introduction aux *Études philosophiques*», in Honoré de Balzac, *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard (La Pléiade), t. X.
- FABRE, Jean (1992): *Le miroir de sorcière (Essai sur la littérature fantastique)*. Paris, Librairie José Corti.
- GADOMSKA, Katarzyna (2005): *La nouvelle fantastique au XX^e siècle: le cas de Jean-Pierre Andrevon. Écho des études romanes*, vol. I-2, 63-74 [Consulta en línea: http://www.pf-jcu.cz/research/eer/eer_I-2-06-gadomska.pdf, 13/03/2008].
- GRIVEL, Charles (1992): *Fantastique-fiction*. Paris, Presses Universitaires de France.
- GUISE, René (1980): «Introduction», *L'Elixir de longue vie*, in Honoré de Balzac, *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard (La Pléiade), t. XI.
- HERRERO CECILIA, Juan (2000): *Estética y pragmática del relato fantástico*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- LE YAOUANC, Moïse (1979): «Introduction», *Melmoth réconcilié*, in Honoré de Balzac, *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard (La Pléiade), t. X.
- MELLIER, Denis (1999): *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*. Paris, Honoré Champion.
- MILNER, Max & Claude PICHOS (1990): *De Chateaubriand à Baudelaire*. Paris, Arthaud.
- TRANCHIDA, Robert (2008): «L'Elixir de longue vie», in Groupe International de Recherches Balzaciennes, Groupe ARTFL de l'Université de Chicago, Maison Balzac de Paris, *Balzac. La Comédie humaine. Édition critique en ligne* [Consulta en línea: http://www.v1.paris.fr/musees/balzac/furne/notices/elixir_de_longue_vie.htm, 14/03/2008].

Entre la «maja goyesca» y la frívola *demi-vierge*.
Idealidades comparativas en el «serenismo literario»
del umbral del siglo XX

Jordi Luengo López

Universitat Jaume I
Seminari d'Investigació Feminista
jordiluengo@yahoo.es

Resumen

L'identité des femmes espagnoles et françaises s'est construite dans l'esprit des individus depuis la fin du dix-neuvième siècle jusqu'à nos jours sous l'influence des stéréotypes littéraires. Heureusement, la figure de Carmen créée par Prosper Mérimée et l'imaginée *demi-vierge* de Marcel Prévost se sont atténuées au cours du temps. Or, à certains moments de l'histoire, leur récréation conceptuelle a servi pour que les topiques aboutissent dans une idéalité picturale qui n'a rien à voir avec la réalité. Le «sérénisme littéraire», ainsi dénommé par Cristóbal de Castro, établit un lien entre l'identité nationale et un modèle de féminité au sein duquel le système patriarcal veut se consolider dans le but de garder son hégémonie de pouvoir. Dans la presse espagnole, la tension entre la parfaite réalité des femmes espagnoles et

Abstract

Spanish and French women has been progressively constructed in individuals' minds since the decline of the 19th century period until today. Fortunately, the character of Carmen created by Prosper Mérimée, and the *demi-vierge* imagined by Marcel Prévost, have attenuated over time. In certain moments of history however, their conceptual recreation has served to crystallise the topics into a pictorial ideality that has nothing to do with reality. «Literary serenism», thus described by Cristóbal de Castro, links national identity with a model of femininity where the patriarchal system is interested in reasserting itself in order to preserve its hegemony of power. In the Spanish press, the tension generated between the perfect ideality of Spanish women and the incoherent moral counter-model of French women would be a con-

* Artículo recibido el 09/01/2008, aceptado el 22/01/2008.

l'incohérent contremodèle moral des françaises serait une constante jusqu'au XX^e siècle, au cours duquel l'identité des unes et des autres adopterait cependant de nouvelles significations en fonction des nouveaux modèles de conduite, loin des fioritures littéraires qui ont caractérisé leurs origines.

Mots-clé: «sérénisme littéraire»; demi-vierge; belle goyesque; contremodèle identitaire; snobisme; chic.

stant feature until the late 20th century. Nonetheless, the identities of both Spanish and French women would eventually change their meaning in accordance with new behaviour patterns, and would leave behind the literary embellishments that marked their conduct.

Key words: literary serenism; *demi-vierge*; Goyesque *maja*; identity countermodel; bad taste; chic.

0. Introducción

Sin tener, por ello, que inmiscuirse, en demasía, dentro de la realidad de nuestra anodina cotidianidad, en ocasiones, las recreaciones literarias se ponen al servicio de difundir con «cantos» de falsa dialéctica, creada entre sus autoras/es y el público receptor, idealidades que nada tienen que ver con su autenticidad de formas; pero que, sin embargo, por intereses múltiples, sobre todo por parte del sistema patriarcal en miras a mantener su hegemonía de poder, se procura que sigan sonando en lo más profundo de las mentalidades de la época. A este fenómeno, el crítico literario Cristóbal de Castro (1917), lo describió como «sirenismo literario», en tanto que se difundía una entelequia conceptual que, aun siendo fantaseada, se tomaba como verdadera por la maestría con la que había sido tramada.

Por lo tanto, y en este sentido, las mujeres que vivieron a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, no solo eran esclavas de los roles atribuidos a su propio sexo, sino que, además, eran objeto de representación de un abstracto imaginado por la mente masculina, careciendo, pues, de una auténtica representación real. En España, la tradición, las costumbres, el nacionalismo y la mitología literaria terminaron por caracterizar a una «feminidad exquisita»¹ que se veía potenciada con los arquetípicos

¹ A las mujeres españolas se las estigmatizó con una candente concepción en torno a su feminidad donde ni la educación, ni su incursión en el espacio público, ni su autodeterminación y libertad como ser humano, tenían cabida alguna. Se trataba de una feminidad contraria a lo que verdaderamente suponía ser una feminidad libre, es decir, aquella que le permitiera desarrollar su identidad y su subjetividad como individuo de pleno derecho; porque, este modelo de feminidad, tan solo dejaba entrever parte de lo que en su totalidad era. Lo que damos en llamar «feminidad exquisita» es una imagen de feminidad que se concibe recluida, aprisionada por anquilosados prejuicios dictaminados por una despótica sociedad patriarcal que la moldea a su gusto. Añádase que, en realidad, dicha acepción se debe a la escritora feminista María de la O Lejárraga quien, aludiendo al «fetichismo de la aguja» como el «*non plus ultra* de la “feminidad exquisita”» (Martínez Sierra, 1915), la utilizó por primera vez en su

rasgos de una mujer morena ataviada con un mantón, una peineta y una pequeña navaja oculta en la liga, cuyos matices empezaron a delinearse con la figura de *Carmen*, inventada por Prosper Mérimée y acabada de perfilar en los prolegómenos del siglo XX con la ópera de Bizet (Quiles, Sauret, 2002: 317).

El estudioso del tema Carlos Serrano, en su obra *El nacimiento de Carmen*, señala que una de las principales características de la invención de Mérimée fue la laicización del culto mariano de la Virgen del Carmen, patrona de marineros y pescadores, «hasta el punto de llegar a convertirlo en el símbolo de la lucha republicana durante la Guerra Civil de 1936-1939» (1999: 54). En España, su imagen fue moldeándose en función de los regímenes políticos que gobernaron el país o de los acontecimientos que marcaron su curso, como fueron el conflicto de la Primera Guerra Mundial, la dictadura de Miguel Primo de Rivera o la Segunda República, porque, en definitiva, las mujeres son, también, «seres históricos, sujetos de “relaciones reales”» (De Lauretis, 2000: 44). Por lo tanto, pretender que, estas, se encontrasen ligadas a interpretaciones literarias creadas en torno a su propia identidad como mujeres, dependiendo, estas, del país al que pertenecieran –al igual que ocurrirá con las mujeres francesas al asociárselas con la figura de la *demi-vierge* de Marcel Prévost–, estaba absolutamente fuera de lugar.

1. Sensual estampa de mujer morena

Con todo, por regla general, la figura de la mujer española siguió concibiéndose en función del modelo romántico establecido. Fueron muchos los autores plásticos, músicos y literarios que se afiliaron a ese signo de españolismo y andalucismo que la tradición extranjera, y en particular la francesa a través de Mérimée, difundió en torno a una arquetípica imagen de las mujeres españolas, con la que, Federico García Lorca, Manuel Machado, Enrique Granados o Julio Romero de Torres nutrieron su obra (*Ibid.*: 50-51). Salvo por la notable influencia que, ya en los años veinte, la imagen cultural de la Mujer Moderna –conocida en Francia como *garçonne* a partir de la obra que, con ese mismo nombre, Victor Marguerite escribió en 1922– tuvo sobre las mujeres españolas, la dinámica seguida por la mayoría de estas, fue la de permanecer fieles a esa tradición, curtiéndola con la estética y la moda que se les exigía.

El fenómeno que aconteció fue que, a medida que las mujeres se asemejaban más a ese modelo, iban sintiéndose mucho más femeninas teniendo en mente cierto parejo dualismo de dos representaciones imaginarias: «la morena de mantón y peineta», y la «feminidad exquisita»; concepciones que la conducían directamente a la máxima expresión de la feminidad. Lo cierto es que carecer de la autodeterminación necesaria para definirse a sí mismas, ayudaba a que este constructo ideológico se asen-

obra *La Mujer Moderna* (1920). María Martínez Sierra, con sutil ironía, concedía hermosos tintes de singular y extraordinaria calidad al discurso en torno a esta encajonada feminidad.

tara en la mente de las mujeres. Se trataba de un tipo ideal cuya correspondencia se hallaba tanto en la amante fiel y modesta, como en la madre paciente y cariñosa, en ambos casos, dotadas de una inmensa capacidad de resignación y de sacrificio en pro del bienestar de «los otros» (Calderón, 1901: 1). Al dedicarse de lleno al cuidado del hogar, al volcarse en la educación de las hijas y de los hijos, y al velar por el bienestar del marido, las mujeres se convertían, así, en el baluarte de la institución familiar. Sin embargo, en esa consagración en el hogar doméstico, instigada por un autoimpuesto sentido de *alterocentrismo*, las mujeres, al mirar antes por las/os demás que por sí mismas, terminaban por sufrir en silencio la angustia del hallarse encorsetadas en un prototipo de mujer que, en modo alguno, respondía a la realidad de ninguna de ellas.

Al ajustarse al ideal establecido en torno a su feminidad, inmediatamente, las mujeres españolas quedaban privadas de la libertad necesaria para no cesar de construir y de deconstruir su propia identidad y subjetividad como individuos. A cambio, estas, podrían ostentar el privilegio de ser, frente a sus compañeras francesas, y ante todas las demás oriundas de otros países de Europa, e incluso de los del resto del mundo, las más «grandes, honradas, heroínas de la virtud, en medio de la corrupción y el vicio» (Junquera, 1919: 77). Porque, obviamente, las mujeres españolas eran las «únicas» que podían mantenerse firmes ante las seducciones que ofrecía el ocio y el gozo del espacio público; entereza de la que, según el imaginario colectivo español, carecían las mujeres francesas, pues, se hundían con suma facilidad en la ciénaga de lo irreverente. Sin duda, las *demi-vierges* eran su más fidedigna representación.

Carmen de Burgos, manteniéndose fiel a la imagen cultural de la Mujer Moderna² y, a su vez, subvirtiéndola esa idealidad de la dulce mujer española, consideraba que no tenían por qué estar reñidas la piedad, el amor y la ternura, con esa nueva mujer que se autodefinía a sí misma; porque, estas mujeres, también conocían «la dulzura de un beso y el calor de una lágrima» (*Colombine*, 1908). No existía una exacerbada dicotomía entre las cualidades atribuidas a las mujeres españolas y a las francesas, escisión que, además, respondía a la posición social de estas; ya que el ideal diseñado para las mujeres españolas estaba más próximo a la clase burguesa, mientras que las francesas, vistas por el imaginario literario español, se las relacionaba con los bajos fondos del arrabal urbano.

Al añadirse el olvidado componente islámico que, durante siglos, tanto peso tuvo sobre la Península Ibérica, se acuñaba definitivamente el estereotipo de mujer

² La estereotipada figura francesa de la *garçonne*, conocida en España como Mujer Moderna, en Italia con el nombre de *maschieta* y en la cultura anglosajona como *flapper*, corresponde a la de una mujer que se adelanta a su tiempo transgrediendo formas y pautas de conducta consensuadas por la tradición patriarcal. Esta, trajo consigo la irrupción de nuevas manifestaciones estéticas, modas y bailes, aunque, a pesar de su gran impacto e influencia sobre las mentalidades del primer tercio del siglo XX, fue un fenómeno muy reducido.

española que se iba a difundir entre la opinión pública. Para el literato y periodista cubano, Eduardo Zamacois, la mansedumbre de las mujeres españolas era causa de la funesta combinación de la falta de cultura y la herencia del pueblo del Islam: «por obra deplorable de nuestra incultura y de nuestro abolengo árabe, en España la mujer es todavía un objeto de lujo y de adorno» (1914). Había cierta actitud romántica, cuando se miraba hacia el pasado para delinear esta figura de mujer que, fiel al folklore y a la tradición, también lo era al prototipo de feminidad ideado por el patriarcado. Por todo ello, las españolas se convirtieron en un objeto de culto que, tanto por sus rasgos físicos como por su temperamento, reminiscencias directas del mundo árabe, contribuyeron a que se idealizaran sus «magníficos» atributos.

Su imagen podía contemplarse, por ejemplo, en cualquier cartel de la Exposición Regional Valenciana de 1909³, entre otros lugares, donde se pintaban a las valencianas acompañadas de naranjas, fruto al que periódicos y revistas solían recurrir para representar la belleza de las mujeres naturales del mal denominado Levante español. Carlos Serrano (1999: 45-46) apunta que, en realidad, el mito de Carmen no se encuentra inspirado en una sevillana, puesto que, en un texto fechado en 1833, cuenta Mérimée que durante su primer viaje por la península en 1830, en una venta junto al Turia, quedó prendado de la belleza de una morena sirvienta valenciana llamada «Carmencita»⁴. Sostiene esta hipótesis el cuadro de Édouard Manet, *Lola de Valence*, cuya belleza «rosa y negra» cantarían Baudelaire en *Les Fleurs du mal*.

Asimismo, las mujeres españolas eran siempre concebidas por los literatos y periodistas extranjeros, especialmente por los franceses, con una navaja oculta en la liga y vestidas de flamencas. El presidente del Comité Organizativo de la Exposición Universal de Barcelona de 1929, el Sr. Artigot, durante la celebración del evento, puso a la venta para el público europeo e internacional, «ese aro flexible que oprime el muslo delicado de la mujer con una navaja sujeta a él como un cinturón mejicano» (Rey Marzal, 1929). Toda esta puesta en escena se hacía con el objeto de ganar grandes sumas de dinero, utilizando, para ello, un mito que, en modo alguno, se adecuaba a la verdadera realidad femenina. Una de estas figuras populares era la de la Manola⁵, magníficamente dibujada por Varela de Seijas (1916), que, si bien era un producto más del imaginario patriarcal, a fin de cuentas, era la imagen que de las mujeres espa-

³ La Exposición Regional Valenciana fue inaugurada el 22 de mayo de 1909.

⁴ Aún hoy, en las viñetas de tabaco cubanas que se conservan en la Biblioteca Nacional de La Habana, se observa una figura de los años 1840, que lleva por nombre «Carmencita» (Serrano, 1999: 46).

⁵ Dícese de «la moza del pueblo bajo de Madrid, que se distinguía por su traje y desenfado» (AA. VV., 1999: 1.314).

ñolas se esperaba en el resto del continente y, en definitiva, en todo el mundo⁶. Hubo, empero, mujeres que se mostraron reacias a aceptar este estereotipo como fue el caso de Carmen de Burgos a quien le disgustaba que en Gantes, Patria del emperador Carlos V, los belgas la encasillaran dentro de esa arquetípica «españolada» preguntándole si bailaba flamenco y vestía con volantes (Castañeda, 2003: 156); aunque, por regla general, fueron muchas más las que se valieron de esta estampa de cómico casticismo, con el fin de poder sacar provecho si se diera el caso.

Las altas cotas de analfabetismo femenino y el sistema educativo dirigido a las mujeres de la España de primisecular, les imposibilitaban entender que, establecer su identidad y su subjetividad al margen del discurso hegemónico dominante, no implicaba tener que renunciar a la totalidad de las particularidades que integraban esa clónica feminidad creada en torno suyo. Esto se debía a que cualidades como el cariño, la compasión o la dulzura no estaban exclusivamente vinculadas a su sexo, sino que las compartían todos los seres humanos, inclusive los hombres. No obstante, el entramado patriarcal, con el fin de asentar su dominio y autoridad sobre las mujeres, había decidido que la esfera de lo sentimental fuera de exclusividad femenina: «esa es la hembra de la patria mía: alegre y delicada, cuando quiere, y aún más hermosa que la luz del día; más despechada, con sus dientes hiere aquellos dulces labios de ambrosía, que entrega al hombre amado por quien muere» (Antón Cortés, 1915: 4). El ideal estético y moral de la «feminidad exquisita» se terminaba de perfilar en la mente de las mujeres carentes de educación, o conciencia suficiente para evadirse de la trampa de creer que era la única posible, mientras que los hombres las convertían en siervas para su propia satisfacción, sobre todo, a nivel sexual. Este hecho, por ejemplo, podemos encontrarlo en la irónica analogía que se hacía en torno a la mujer y la música, siendo las españolas mucho más dulces cuando «tocaban» que cuando cantaban (Pérez Zúñiga, 1908). Se había ideado para las mujeres españolas una feminidad que las situaba en una posición de auténtico servilismo hacia sus compañeros sentimentales.

Una de las cualidades que, en consecuencia, se le solían atribuir a las mujeres españolas era la de ser ardientes y sumamente pasionales en su forma de amar, por esa razón, no sorprende que se tomara a las cupletistas y a las artistas del cabaret como manifestación directa de dicha singularidad. El analista colaborador de la publicación anarquista *Iniciales*, André Lorulot (1932), desarrolló la teoría de que las perversiones eran más frecuentes en los países cálidos, en parte, porque la sexualidad se desarrollaba mucho más rápidamente y, además, la voluntad quedaba atenuada por la temperatura. Esta teoría contrastaba con la creencia de que eran, precisamente, las mujeres

⁶ Tópico que perduraría, incluso, con la aparición de los liguetos y las medias hasta la cintura, mucho más prácticas y saludables para la circulación de la sangre, y que, con su uso prolongado, facilitarían la desaparición de las ligas (De Miguel, 1999: 139).

españolas, el *súmmum* de la perfección femenina, siendo esta, claro está, concebida desde el discurso patriarcal, porque, en realidad, eran las mujeres francesas, bajo la forma de *demi-vierges*, a las que se les solía vincular con esta imagen de «mujer cualquiera».

Por tanto, antes incluso de que estallara la Gran Guerra, durante los años de la llamada *Belle Époque*, mujeres de otros países, como hicieron las estadounidenses, se aferraron a ese tópico para ganar en atractivo físico, puesto que las mujeres españolas eran el erotismo y la sensualidad femenina por antonomasia: «las damiselas norteamericanas han querido hacer honor a nuestras *costumbres*, llevando unas ligas de las que cuelga un diminuto y artístico puñal, *a la española*» (Gomá, 1913: 247-248). No obstante, al parecer, según el testimonio de Juana Moreno, una becaria de la *Residencia de Señoritas* en el *Smith College* de Nueva York, las americanas no tenían nada que envidiar a las españolas, puesto que eran muy bonitas y elegantes (De Zulueta, Moreno, 1993: 167). Se trataba de una España fantástica del flamenquismo y de los trajes de luces, de la «maja goyesca» y del torero, tan irreal para las/os españolas/es como real para el resto de los habitantes del mundo. Esto demuestra que, al igual que ocurría con las mujeres francesas en España, con las españolas, también existía toda una mitología que no se correspondía, en modo alguno, con su realidad vivencial.

El arquetipo de mujer española se ponía al servicio de la doble moral sexual o «desdoblamiento del amor», donde los hombres recurrían al espacio público para satisfacer sus pasiones más bajas, mientras que las mujeres debían permanecer en penitente castidad dentro del hogar doméstico (Aresti, 2002: 141). Un hábito que el colectivo masculino estaba demasiado acostumbrado a experimentar, por lo que, aún queriéndolo, difícilmente podría abandonarse. De este modo, y sobre esta casi «rutinaria» práctica a la que el varón se habían habituado desde su adolescencia, así como de su imposibilidad de prescindir de ella, informaba el Dr. Gustavo Pittaluga en una conferencia pronunciada dentro el curso organizado por la *Asociación Oficial de Estudiantes de Farmacia* de Madrid, exponía su particular «teoría del vicio»:

Imaginemos a un hombre avezado, durante largos años de la juventud a frecuentar prostitutas. Este hombre se casa. Lleva a su lado, por la calle, a su mujer [...] De improviso, la sonrisa de una cortesana que pasa por la acera de enfrente desencadena los resortes automáticos del hábito. El hombre reacciona al estímulo como el veterano a la voz de atención. El grado de automatismo, el «tempo» de la reacción serán distintos; en este caso serán más tardíos, menos aparatosos; mas en suma nuestro hombre dejará a su mujer en casa, o la acompañará hasta la esquina, o saldrá por la noche [...] y obedecerá a la llamada de la sonrisa (Pittaluga, 1925: 23-24).

La sexualidad más y mejor desarrollada se hallaba representada en las mujeres de «vida alegre», las cuales, en modo alguno se amoldaban al patrón de la «feminidad exquisita» ideado para las mujeres españolas, aunque, sí que se acoplaba a la perfección al inventado para las francesas. Estas mujeres eran consideradas, siguiendo las valoraciones realizadas por Julio R. Barcos en su obra *Libertad Sexual de las Mujeres*, como «hermosos ejemplares de razas ardorosas, lascivas y depravadas» (s.a.: 11). «Especímenes femeninos» que se apartaban de los criterios marcados por la feminidad deseada por el patriarcado, encontrándose entre ellos, a las bailarinas, prostitutas, «queridas», camareras, tanguistas y cupletistas de la más variada gama de antros nocturnos. En la mujer española, por lo tanto, se aunaba la imagen de la mujer casta con la de la «perdida», lográndose, así, un perfecto «ideal de hembra» que satisfacía por completo a todos y cada uno de los deseos de los hombres. Con la mujer española, según esta reflexión, los hombres no necesitaban caer en esa doble moral al buscar el placer fuera del hogar, sino que, por el contrario, podían hallarlo en casa. Sin embargo, la realidad era otra bien distinta, ya que, en España, como en la mayoría de los países de Occidente, inclusive Francia, esta dialéctica entre el vicio y la hipocresía continuaba estando presente.

A las mujeres francesas, empero, se les privaba de esa bipolaridad moral concedida a las españolas, estancándolas dentro de una única forma de expresión conductual, que, más que ensalzarlas, terminaba por desacreditar su condición femenina. Por lo tanto, y salvando esta característica, la idealidad de la mujer española se asemejaba mucho más a la de la perfecta «ama de casa»; mientras que, por otro lado, a las mujeres francesas, como contramodelo, se las relacionaba con cupletistas, artistas de cabaret y prostitutas de postín, reminiscencias directas de la *demi-vierge*.

2. Ante la «malversada» virginidad de la *demi-vierge*

Marcel Prévost, escribió, en 1894, una novela de costumbres, con marcados tintes eróticos, cuyo título era el de *Les demi-vierges*. En esta obra, retrataba un grupo de muchachas que llegaban al matrimonio habiéndolo perdido todo menos la honra, olvidando, en su loca soltería, todas las virtudes que se atribuían a las mujeres decenas y colmadas de «feminidad exquisita». Todo ello, empero, sin perder la virginidad, odisea que resultaba sumamente complicada dado los ambientes que solían frecuentar y la gente con la que trataban. Estas mujeres eran unas auténticas «modernas Artemisas» que recuperaban constantemente su inmaculada pureza⁷. Su sola presencia ya resultaba transgresora, porque demostraba que existían seductoras prácticas ocultas en el sexo que iban contra natura, es decir, contra la idealidad femenina procreadora; siendo, la más común de entre todas ellas, la sodomía.

⁷ Al igual que lo hizo la diosa Hera, al bañarse en la fuente de Canatos, en Nauplia, justo después de ser engañada y violada por Zeus, recuperando, así, su virginidad perdida.

El hecho de que se acuñaran específicos modelos de mujer o que se superara la dualidad del sexo, ideando otros que sintonizaran mejor con las inclinaciones sexuales, comportamiento y formas que mostraban tener algunas mujeres, nos ratifica que, desde los albores de la modernidad, estuvo presente la multiplicidad conceptual de los géneros. La categorización concedida a algunas mujeres como «semivirgenes» o, según el ensayista italiano Escipión Sighele (1921: 71), miembros de un hipotético «quinto sexo», todas ellas directamente identificadas con las mujeres francesas, y muy especialmente con las denominadas apaches, nos demuestra que la escisión realizada por el discurso patriarcal en función del sexo de los individuos, se quebraba frente a las realidades individuales.

Las/os eran gente de «mal vivir» que deambulaba por los barrios bajos de las grandes urbes europeas, quienes, tras llegar a España huyendo de las atrocidades de la Gran Guerra, continuaron comportándose al margen de la lógica humana y social de igual modo a cómo lo hacían en su lugar de origen. He ahí el motivo por el que su reputación siguió vinculándose al mundo del hampa y del crimen. Muchas de las mujeres que dejaron sus países durante el conflicto bélico, provenían de los bulevares de la *Ville Lumière*, donde actuaban como artistas de cabaret, siendo algunas de estas, Marguerite Gauge, Leonie Mayer o Ivonne Lercombe, todas ellas, contratadas por el *Moulin Rouge*, que, al incendiarse en febrero de 1915, decidieron irse a España para continuar con su «carrera» artística (Luengo, 2003: 124). Estas mujeres apaches, según el periodista y crítico literario andaluz, Cristóbal de Castro (1916), aclimataron en España aquel nuevo estereotipo de mujer que, en Francia, se había dado en llamar *demi-vierges*. Su traducción directa al castellano vendría a ser la de «semivirgenes», aunque dicho escritor –y algunos otros más, como sería el caso del famoso literato valenciano Vicente Blasco Ibáñez (1916)– proponía utilizar el término «virgenes locas». Sin pretenderlo, y muy en concreto con la acepción de Sighele de «quinto sexo», se estaba dando a entender que la idealidad de la «feminidad exquisita» no era más que una entelequia y que, en realidad, primaba la pluralidad de géneros, siendo este prototipo de mujer mucho más factible que la idea reguladora que el sistema patriarcal esperaba que siguiera toda mujer.

Manteniendo, en todo lo posible, su virginidad, estas mujeres adoptaban ciertas «costumbres ligeras», al mostrarse desenvueltas, ir pintadas, andar solas por la calle «enseñando las pantorrillas», beber grandes cantidades de alcohol sin moderación alguna y/o fumar sin descanso un cigarrillo tras otro (Brun, 1917: 1). Podría decirse que se trataba de una Mujer Moderna, pero sin ápice alguno de feminidad patriarcal; un distintivo clave que permitía a este arquetipo de mujer que la prensa no la desacreditara y, en mayor o menor medida, el imaginario colectivo y la opinión pública terminara aceptando su existencia. No hemos de olvidar que el peso del «qué dirán» condicionaba mucho el proceder de las mujeres, por eso, no solo bastaba con cumplir

con los preceptos establecidos por el discurso patriarcal, sino que, además, debía aparentarse que así fuera. El abate Carlos Grimaud describía su «indecoroso comportamiento», atribuyendo la culpa de que este cristalizara en la conducta de estas muchachas –las cuales tenían como idea reguladora a las apaches francesas– y, en última instancia, a la permisiva actitud que los padres y las madres tenían para con estas:

Desgraciadamente, para sobrepasar a todas las otras y vencerlas en esa carrera de locas vanidades, necesitan a veces ser también las primeras en indecencia. [...] Sin pensar que van a dar a su indecencia un sentido de provocación, imprimen tontamente sobre sus rostros el sello de las mujeres de mala vida, poniéndose afeites y haciendo visajes. En todas las épocas los labios pintados con carmín, los párpados ennegrecidos con el pincel, las mejillas suavemente coloreadas fueron siempre cosas propias de las actrices en la escena y del vicio en la calle. Pero la virgen loca no lo ve así. [...] Personas bien intencionadas indican a los padres de la chica los desvaríos de su hija, pero demasiado felices al verla festejada y solicitada, piensan que su «virgen loca» ya tendrá prudencia en el momento oportuno del matrimonio (Grimaud, 1934: 80-81, 84).

Resulta difícil creer que llevando «una vida tan disoluta», realmente, estas mujeres tuvieran algo de vírgenes. Puede que, con cierta picardía, difundieran la idea entre sus allegadas/os de que, en sus largas noches de diversión, no habían tenido ningún tipo de relación sexual con nadie. A fin de cuentas, todas ellas eran conscientes de que una mujer que no guardara su virginidad para su marido, nunca sería tomada en serio (Cieza, 1989: 92). Por esa razón, aunque su forma de ser, comportarse y pensar, fuera contraria a la mayoría de los presupuestos marcados por la «feminidad exquisita», estas, insistían en que, pese a todo, continuaban manteniendo intactas las virtudes de la pureza de cuerpo y de alma. Sin duda, no contaban con las múltiples prácticas que en el sexo pueden consumarse sin necesidad expresa de recurrir a la penetración vaginal. No todas ellas, empero, lograban dicho objetivo, descubriéndose, por lo tanto, que se acostaban al mismo tiempo con distintos hombres, y en ocasiones con varios a la vez, recibiendo entonces el explícito apelativo de «horizontales» (De Miguel, 1999: 161). Solían ser muchachas sin demasiadas necesidades económicas que, a diferencia de todas aquellas que se prostituían, mantenían relaciones sexuales con todos los hombres que querían, solo por placer y diversión. Las jóvenes llamadas «horizontales», sin embargo, disfrutaban plenamente del sexo como lo hacían las mujeres modernas, solo que, por descuido o por no tener el decoro suficiente, sus prácticas habían alertado a la timorata opinión pública y, en consecuencia, habían sido categorizadas dentro de ese «geográfico» grupo femenino.

3. Matices identitarios en la pluralidad nacional

Las mujeres españolas, desprovistas en su mayoría de una cultura que les permitiera profundizar en la realidad de las cosas, se mantenían fieles al pintoresco carácter que se les había concedido, «contra la invasión esnobista de esa onda de europeísmo cosmopolita *–passez le mot–* que en nombre de la civilización se fue extendiendo por el mundo» (Sassone, 1919). Por contraposición, surgió la imagen de la Mujer Moderna, representación ideológica de una feminidad alternativa al arquetipo establecido por las normas y convenciones sociales de la tradición. La mujer española era «demasiado mujer» para adecuarse a modelos foráneos que atentaban directamente contra el perfecto ideal de su feminidad que, precisamente gracias a ella, conseguía ser única en el mundo (García Rueda, 1918: 1). Si bien era cierto que a otros niveles, sobre todo, en el plano político, social y económico, las mujeres españolas estaban en clara desventaja con las del resto de Europa, aquellas siempre fueron conscientes de su inferioridad; pero, en lugar de tratar de solventarla, optaron por autocompadecerse de sí mismas al considerar que esta situación era debido simplemente a que las mujeres extranjeras eran mejores que ellas (Anónimo, 1915: 4-5). El patriarcado, ante el auge de la figura de la Mujer Moderna, inició una campaña propagandística en la que difundió la idea de que las mujeres españolas, a pesar de los logros que las demás habían conseguido en sus países, eran la máxima realización de la «feminidad exquisita». Mujeres dignas, virtuosas y buenas que, siguiendo las consideraciones de Carmen de Burgos, durante sus primeros años como redactora, «sacrificaban la gloria al amor santo de la familia» (Establier, 1999: 191). Las mujeres españolas lograban, así, que se les tuviera en alta estima, pero valiéndose de un engaño cuya auténtica finalidad era procurar que permanecieran ignorantes y encerradas dentro de los cuatro muros del hogar doméstico. A esta intención se le sumaba la Iglesia al ratificar la superioridad de las españolas frente a las mujeres del norte. Todas ellas, según el padre jesuita Julio Alarcón y Meléndez, eran «el tipo más privilegiado de la hermosa raza latina», por no decir de todo el «género femenino», aunque no debían hacer demasiado alarde de ello, si bien no querían que «fruncieran [...] el ceño las hijas de las nieblas germánicas o británicas» (1908: 31). En modo alguno decía nada sobre las mujeres francesas.

La imagen cultural de la nueva mujer procedía de aquellos países donde las reivindicaciones feministas se hacían oír con mucho más fuerza que en España y, en particular, desde Inglaterra. Carmen de Burgos, a quien tanto le gustaba viajar, en una de sus novelas, *El perseguidor*, escrita en 1917, confesaba su admiración por las mujeres inglesas quienes manifestaban su fortaleza e independencia, sobre todo, a través de su afán de conocer, de realizarse plenamente, de querer «fundirse con la belleza de los lugares visitados y sentir la sangre vibrar ante lo desconocido, próximo a revelarse sus misterios» (*Cit. pos.*: Establier, 2000: 150). Desde finales del siglo XIX, el feminismo inglés había cobrado un importante protagonismo dentro de la prensa

española. Muchas personas solo conocían el término feminismo por las sonoras protestas que leían acerca de las sufragistas inglesas, por lo que pronto asociaron dicho movimiento con sus violentas reivindicaciones. Con el fin de evitar que en España ocurrieran sucesos análogos, varios periodistas optaron por recurrir a la estrategia de encumbrar a las mujeres españolas por encima de todas las demás y, muy particularmente, de las inglesas.

El hombre español de principios del siglo XX, utilizando la prensa de entonces, manifestaba su deseo por conservar el ideal estético que él mismo había creado en torno a la «feminidad exquisita», incluso, aunque para ello, la sociedad en la que vivía hubiera de estancarse imposibilitando cualquier forma de progreso para sus habitantes. En definitiva, prefería que todo se mantuviera firme en la tradición, porque, solo así, se aseguraría el dominio y autoridad necesaria para contener a las mujeres dentro de ese modelo de feminidad.

Las mujeres inglesas y alemanas, entre otras de análogas latitudes, compartían ciertos rasgos fisiológicos: sus cabellos eran rubios, su piel blanca⁸ y sus ojos claros, lo cual facilitaba el discurso emitido por el patriarcado para ensalzar a las mujeres españolas, pero, al analizarse su hipotética superioridad entre las demás mujeres latinas, todo resultaba más complicado. Por un lado, el tópico de la ardiente mirada y la negrura de la caballera también lo encontramos en las loas a las mujeres italianas, como la publicada en el *Anunciador Valencia*, donde se ensalzaba la belleza de una anónima cantante italiana (Guillamón, 1915: 3). Carmen de Burgos, en su obra *La mujer en España*, fechada en 1906, señalaba que, conociendo a las mujeres italianas, se entendía a las españolas; en parte, porque eran las mismas mujeres meridionales, apasionadas, artistas, sencillas y buenas, e igualmente dadas a cumplir con sus obligaciones domésticas: «—entregadas— más a propósito para convertir el hogar en templo que para las frivolidades de la sociedad; más deseosas de amar y ser amadas que de buscar emancipación y gloria. Laboriosas, y pacientes, poseen la honradez, la rectitud y la generosidad, hermosos dones neutralizados a veces por la ignorancia o falseados por la educación» (Castillo Martín, 2003: 61-62).

Lo mismo ocurría con las mujeres argentinas, cuyo «tipo», supuestamente era parecido al de las sevillanas, era enaltecido por el famoso literato y periodista valenciano Vicente Blasco Ibáñez al considerarlas la «elegancia por sí mismas». Esto se debía a que, a diferencia de las mujeres europeas que, en su intención por adquirirla, se ocultaba la finalidad de atraer a los hombres. Blasco Ibáñez consideraba que las mujeres, en Argentina, estaban dotadas de cierta «soltura señorial», consecuencia de sus movimientos y de la naturalidad con que lucían sus vestidos, su cultura, sus gustos artísticos y sus «exquisiteces de alma», que las convertía en virtuosas: «una virtud no

⁸ Aunque, también, se solía vincular la blancura de la piel a las mujeres españolas.

por conveniencia ni por afán de distinción, sino heredada de un pasado de honrada y aristocrática vida colonial, en el que el recato y la pureza eran las mejores joyas» (Blasco Ibáñez, 1909: 4). En las mujeres argentinas también estaba presente la dualidad antes mencionada, de la cual eran privadas las francesas. Las mujeres argentinas, sin embargo, aunque también latinas, tenían algo de exótico que acrecentaba su atractivo.

Algo parecido ocurría con las mujeres francesas que, si bien geográficamente estaban más próximas a las españolas, la «feminidad» que el patriarcado francés había ideado para ellas, las convertía en el principal rival de las españolas para alcanzar el galardón de ser quienes mejor se adecuaban al modelo de la «feminidad exquisita». No es de extrañar, pues, que al igual que, en España, se devaluaba la identidad femenina de las mujeres francesas al asociarlas con la impúdica figura de la *demi-vierge*, desde el discurso patriarcal francés, también se desacreditaba al colectivo femenino español.

Fueron muy conocidas las calumnias lanzadas contra las mujeres españolas por parte de cierto individuo de origen francés llamado Carlos Dubose, habitual de los salones madrileños a lo largo de toda la década de los veinte, con la dictadura de Miguel Primo de Rivera, e incluso durante los primeros años de la Segunda República, quien, defendía a ultranza la superioridad de las mujeres francesas frente a las nativas del país que acogía sus orgías. Este «caballero» solía golpear a sus amantes, física y psicológicamente, justificando su comportamiento con el argumento de que, a pesar de la indudable belleza de las españolas, le sacaba de quicio la «gazmoñería intolerable» de la que hacían gala (Rienzi, 1931). Las palizas que solían recibir las pobres muchachas que se encaprichaban del francés, el maltratador las atribuía a la rebeldía y a la poca sumisión que las españolas mostraban hacia las normas establecidas en función de esa «feminidad exquisita», a la que las francesas eran incondicionales; siendo, además, mucho más hermosas que las españolas.

El literato Eduardo Zamacois corroboraba la sentencia del vividor francés, aunque, a su vez, apelaba a un motivo totalmente contrario, dado que sostenía que si a las mujeres francesas se les atribuía mayor belleza que a las españolas, era debido a que se hallaban más cerca de la figura de la atlética *garçonne*. El incremento creciente de los deportes permitía a estas mujeres desarrollar las piernas y adelgazar, logrando tener, así, una figura mucho más esbelta al evadirse de la costumbre de vivir recluidas, principal causa de la atrofiada anatomía de las mujeres españolas. Las mujeres francesas –continúa el escritor– «tienen algo exquisito, personalísimo, que las distingue de las mujeres y las hace inolvidables. No son tan correctas ni tan “decorativas” como las inglesas, ni tienen la magnificencia nacarina y opulencia de las alemanas, ni menos la voluptuosidad perezosa de las italianas, ni de las españolas goyescas el vibrante ardimiento» (Zamacois, 1908). Sin embargo, para la mayoría de los críticos varones de la época, las mujeres francesas, al igual que todas las demás oriundas de otros países de

Europa o de América, independientemente de la nacionalidad a la que pertenecieran, resultaban ser una nefasta influencia para las muchachas españolas (Cieza, 1989: 60-61). Esta supuesta nocividad era debido a la abierta exposición que se hacía en torno a la existencia de otras formas de conducta, pensar y sentir, que las mujeres españolas desconocían por completo y cuya imitación podía poner en peligro la hegemonía del discurso tradicional elaborado para ellas.

La fuerza de las mujeres francesas, según el imaginario colectivo español imbuido por estereotipos meramente literarios, residía en su elegancia. La concesión de esta categoría estética se explicaba por sí sola al contemplarse la enorme cantidad de revistas de moda, así como las distintas secciones de los periódicos nacionales, en las que el *dernier cri* siempre venía de París.

4. Mujeres españolas ante la seducción de la elegante moda parisina

Durante los primeros años del siglo XX, se vivía con el absoluto convencimiento de que la moda estaba por encima de la voluntad de las mujeres. Sus dictámenes hacían caso omiso a las particulares circunstancias por las que atravesaba cada mujer, sin importarle en modo alguno los deseos, caprichos o gustos que en sus adentros pudiera albergar. Nunca hasta entonces, jamás como en el período que comprendió la *Belle Époque*, las mujeres se habían mostrado tan sumisas a los mandatos de la moda, defendiéndola con un fervor incomprensible a pesar de condicionar la existencia de muchas jóvenes, y muy concretamente a un número considerable de las de clase media. Una de las cronistas de la época mencionada fue la reportera de modas de *ABC*, Dy Safford, quien se compadecía de la misma moda parisina ante los múltiples calificativos que las/os demás redactoras/es le concedían, sobre todo aquél que la describía como tirana: «¡Pobre moda! ¡Cuánto se la calumnia, y cuántas culpas ajenas caen sobre ella injustamente! La moda, sin nuestra cooperación, sería inofensiva; somos nosotras; es decir, la mujer en general, exceptuando a mi amable lectora, la responsable del rumbo que ha tomado esa reina del mundo femenino por el acatamiento que se le presta!» (Safford, 1917c: 6). Existía, pues, una simbiosis entre la moda y el colectivo femenino donde cada una de ellas desempeñaba el rol que le correspondía en ese curioso juego en el que las mujeres cedían su libertad a un abstracto que se situaba a medio camino de la creación artística.

Quien fuera canónigo de la Metropolitana de Tarragona, el Dr. Isidro Gomá y Tomás, denominaba esa ciega y baja adhesión que manifestaban las mujeres hacia los decretos de la moda con la atribución de «servilismo que empequeñece el espíritu y mata la voluntad», debilitando «los resortes de las grandes acciones» en que, supuestamente, era tan fecunda la actividad femenina (1913: 35). Por lo tanto, la moda era la gran corruptora de las costumbres sociales que se le solían conceder a las mujeres en función del artificio delineado alrededor de su feminidad. Estar pendientes de las

últimas tendencias que iban apareciendo significaba que las mujeres, con tal de satisfacer ese impulso de coqueta vanidad del «ser únicas», tenían en mente salir al exterior para compararse con las demás. Dicha acción implicaba el inmediato abandono de las tareas asignadas dentro del hogar doméstico, fundamentalmente, la del cuidado y educación de sus hijas e hijos y de las atenciones que le debían brindar a su esposo⁹. El diario madrileño *ABC*, consciente de lo nocivo que podía llegar a ser la locura de la moda para las buenas madres, hijas y esposas cristianas, fieles seguidoras del canon de la «feminidad exquisita», exhortaba a estas a abandonar estos caprichos con las siguientes palabras:

Es preciso salir al encuentro de esa autócrata y no permitirle que ensanche sus dominios. Puesto que su trono está en París, no la dejemos que reine más que en la ciudad cosmopolita, y que domine á una sociedad flotante, que está ávida de emociones, porque desconoce el encanto de un hogar á la antigua española; y jamás ha disfrutado de la paz de una familia cristiana, como son la mayoría de las familias en España (Anónimo, 1914: 8).

En última instancia, aquellas que en verdad seguían los dictámenes de la moda eran las prostitutas¹⁰ y las estrellas del «género ínfimo». Aludiendo a las trabajadoras del sexo que ejercían en los bajos fondos de las grandes ciudades, el periodista catalán Eduardo San Juan, en 1920, comentaba que observar cómo estas paseaban por las arterias del Barrio Chino barcelonés era casi un auténtico desfile de modas: «allí puede verse y admirarse todas las modas en el vestir que han ido apareciendo sucesivamente en España desde principios del siglo pasado hasta la época actual» (*Cit. pos.*: Villar, 1996: 77-78). Era de esperar que así fuera, pues para llamar la atención de la clientela y, por lo tanto, estar por encima de todas sus compañeras de oficio, las prostitutas procuraban ir siempre a la moda. Muchas de ellas, empero, se quedaban estancadas en aquella temporada en la que sus ingresos eran cuantiosos, por ser jóve-

⁹ El religioso Isidro Gomá advertía del peligro de perder al marido, supuestamente por irse, éste, con otra mujer, si las esposas dedicaban demasiado tiempo a las atenciones de la moda: «si el marido no halla en torno suyo los cuidados y atenciones que se le deben; si el orden de la casa deja que desear; si no halla la mesa bien servida a su hora; si cuando sale de su gabinete de trabajo o regresa de su taller o de su negocio *no se halla bien en su casa*, ¿quién os asegura, señoras, que tendrá tanta virtud el marido que sufra semanas y meses las impertinencias con que le molestáis, y la humana debilidad no le lleve, qué sé yo, donde no sospecháis vosotras? Y ¿quién no sabe que donde reina la locura del vestir no sobran ni el orden, ni la limpieza, ni la elegancia, ni se prodigan otros cuidados que los que se deben a la *toilette*, que lo absorbe todo?» (1913: 117-118).

¹⁰ No es de extrañar que Baudelaire, según Walter Benjamín, considerara que el mundo «se hunde» de modo fetichista en la rigidez cadavérica cuyas dos formas sensibles son la prostitución y la moda» (Calefato, 2002: 63).

nes y bonitas, momento en el que podían permitirse seguir las últimas creaciones de París. Luego se limitaban a ponerse una y otra vez el mismo traje que tiempo atrás había causado tantísimo furor.

Seguir ciegamente los dictámenes de la moda no solo significaba anular la capacidad de decisión de las mujeres acerca de qué vestidos eran los que mejor les sentaban física y estéticamente, sino que, además, estaban obligadas a adecuarse a la voluntad masculina del modisto en algo tan íntimo como la vestimenta. Afortunadamente, a medida que avanzaba el siglo XX, las nuevas modistas-mujeres y las mismas publicaciones periódicas animaban a clientas y lectoras a idear sus propios vestidos o, por lo menos, a utilizar su libre albedrío para elegir las ropas que desearan llevar puestas. Los discursos iban cambiando con el transcurso de los años, por esa razón las mujeres no tenían porqué aceptar la voluntad de otros –y otras, aunque en menor medida– sino optar por cambiar los suyos propios en función de los que fueran construyéndose. Podían hacerlo, además, sin hallarse en armonía con los que predominaban en su contexto de vida, mostrándose contrarias a estos y, a su vez, delineando otros discursos alternativos al hegemónico. La imagen de su cuerpo, por dentro y por fuera, dependía solo de cómo las mujeres quisieran verse, pues no todas eran iguales, ni social ni físicamente. Por lo tanto, desprenderse de la tiranía de la moda, sobre todo, y en cuanto a lo que atañe a las mujeres españolas para con la moda parisina, se convertía en una manifestación más para reafirmar su individualidad e identidad como individuo.

Una mujer que desentonaba con la moda podía recibir múltiples calificativos que desacreditaban su persona, manchando su reputación y encasillándola dentro de una categoría social que nunca se correspondía con su auténtica identidad. Podía ser difamada por indecente o por «descocada» si iba demasiado «ligera de ropa»; ser señalada en público al llamársela «marimacho» por indumentarse con prendas consideradas masculinas; correr el riesgo de caer en el más bochornoso ridículo, provocando la risa de las/os viandantes, si su forma de vestir no era la adecuada para la edad que tenía; o, simplemente, ser tachada de «loca de atar» cuando se ataviaba como «le venía en gana». La tiranía de la moda exigía a las mujeres que hicieran toda clase de sacrificios, no solo en su modestia, su decoro, su decencia, su moral o su pudor, sino también en cuanto a lo que atañía a su estado de salud física. Este hecho lo ratificaba la confesión de una señora que veía el riesgo que corrían algunas jóvenes de caer enfermas, si continuaban haciendo caso a los imperativos de la moda:

Yo he visto doncellitas, recién salidas de la pubertad, mostrando la carne de sus pies y de sus piernas a través de las arácnas medias... Iban, las pobrecitas, ampliamente escotadas... muertas de frío, la nariz colorada y el cuerpo tiritando... Yo he visto ya crecitas, vestidas solo con recios abrigos cortísimos, pero

exponiendo al frío la carne de sus muslos, las torcidas rodillas, las míseras pantorrillas, la cabeza cubierta de bonetes de pieles, mientras que llevaban medio cuerpo al aire; el rostro congestionado, y abajo las carnes amoratadas por el frío (Gomá, 1913: 92)

Las inconstancias de la moda, la indecisión de las muchachas, lo tarde que pudieran llegar a establecerse los modelos importados de otras capitales europeas, todo ello, contribuía a crear una sensación de descalabro, la verdad sea dicha, que tampoco importaba demasiado si al final se identificaban con la era moderna. Habría, además, de señalarse que como apuntaba el escritor salmantino Luis Bello «con la moda ocurre lo que con todas las tiranías. No son ellas las que deciden. El tirano es el modisto» (1922). Así pues, modistos como el inglés Talmot, y especialmente los franceses Pierre Balmain, Georges Dœuillet, Jean Patou o el famoso Paul Poiret, delineaban las colecciones de vestidos con los que las damas de la aristocracia y alta burguesía debían indumentarse. Todas estas firmas mantenían una cierta unanimidad en el estilo de sus diseños, por lo que, en cuanto a lo que se refiere a aspectos fundamentales estaban de acuerdo, siendo los detalles que cada modisto concediera a su ropa lo que caracterizaba la casa de moda a la que perteneciera.

Tanta era la publicidad generada en torno a estos individuos que en el imaginario colectivo, sobre todo en cuanto a lo que respecta a las mujeres, se creía firmemente que toda la que siguiera las indicaciones de su modisto, vestiría con elegancia, mientras que la que se dejara guiar por su propia inspiración se equivocaría con suma frecuencia (Belda, 1912; Entwistle, 2002: 205; Gómez Carrillo, 1914; Lyncon, 1933; O'Hara, 1989: 216; Rosalinda, 1914; Saint-Germain, 1917c: 126). El hecho de que las mujeres tuvieran que seguir los criterios impuestos por creadores varones despertó algo de resquemor en algunas periodistas de moda. Una de estas fue la colaboradora de *La Semana Gráfica*, Fernanda L. de Apugliesi, la cual, advertía que la mayoría de miembros del «género masculino» eran «muy pobres jueces» respecto a la moda, ya que «pocos hombres llegan a distinguir los detalles de que está compuesta la elegancia, el gusto, el refinamiento de las mujeres» (1927). Supuestamente para una mujer jamás pasaría inadvertida la innovación de un pequeño detalle en el sombrero, en el vestido, en la falda, en los guantes o en los zapatos de otra «compañera de género»; porque, según la autora, una mujer veía en otra, no solo a un adversario, sino a un juez. Por eso, no es de extrañar que mujeres francesas como Jeanne Paquin, Madeleine Chéruit, Sonia Delaunay o Marie Callot tuvieran tanta fama a pesar de su sexo, o que la impulsora del modelo por antonomasia que llevaría la Mujer Moderna fuera la diseñadora Coco Chanel, la cual, sabría con acierto uniformarla para que pudiera exteriorizar libremente su rebeldía en la «vida mecánica» de entonces.

A pesar de los múltiples consejos que las secciones de moda que los periódicos daban para vestirse, siempre atentos a las últimas novedades acaecidas en París, convenía no obedecer ciegamente a las prescripciones de la moda. No era estrictamente necesario ser grave, serio, metódico, mostrarse siempre obediente a lo que se ajustaba a una norma recta e infalible, sino que podía también optarse por fantasear en torno a la indumentaria de cada cual. Eva Morlacren, redactora de la publicación quincenal ilustrada *Revista de Castellón*, corroboraba esta teoría al señalar que [*sic*] «aceptar lo que la moda impone, por la simple razón de serlo, sin reflexionar primero lo que á cada una por su sitio, posición y circunstancias conviene, es formar ese conjunto caricaturesco que vemos en paseos, teatros y reuniones, dando así pábulo á la sátira chispeante de los hombres y aun á la burla de las mismas mujeres, que vemos la paja en el ojo ajeno y no vemos la viga en el propio» (Morlacren, 1914: 4). Sin duda alguna, el juicio que emitiera una misma en torno a aquellas prendas que le sentarían mejor a su cuerpo, y por ende a su espíritu, nadie, por muy versada/o que estuviera en las tendencias de la moda, lo acertaría mejor.

Durante la práctica totalidad del primer tercio del siglo XX, el mundo de las apariencias generaba un fuerte control sobre la voluntad de aquellas mujeres españolas que, aún sin formar parte de las altas esferas de la sociedad, simulaban tener cierto porte de altivez con el que conseguían dotar a sus vidas de un volátil sentido de causalidad. Ante el miedo al «qué dirán» y a las habladurías que pudieran darse si no estaban al corriente de las últimas tendencias que imponía la moda, generalmente procedente de París, estas, procuraban indumentarse con ellas a toda costa sin importarles nada más que no fuera «estar a la última». A su vez, habían de mantenerse libres de cualquier juicio de valor que las situara lejos de ese arquetipo de la «feminidad exquisita» al tachárselas de indecentes o inmorales. Se trataba de un dilema que las muchachas de clase media tuvieron que aprender a solucionar, con tal de no quedar fuera de los círculos más selectos de la sociedad. Tener que abordar dicha tarea era una empresa muy complicada de llevar a cabo si se tenía en cuenta que las últimas innovaciones parisinas dificultaban, en grado sumo, el no inducir a que las clases biempensantes no vieran en ellas un atentado directo contra el sistema elaborado conjuntamente entre la sociedad patriarcal y la Iglesia Católica.

Una de estas trabas fue el hecho de que, después de la Gran Guerra, las faldas se habían acortado, ensanchado los escotes y se enseñaban los brazos en su total y completo esplendor (De Miguel, 1999: 144). En España, la Iglesia a través de varias organizaciones, entre las que cabría mencionar a la *Federació de Associacions de Senyores de la Bona Premsa* de Vic (Barcelona), el instituto de las religiosas *Protectoras de Obreras y del Servicio doméstico* de Valencia o la *Asociación Católica Femenina*, órgano de la *Liga de Damas para la Acción Católica Femenina*, en Castellón o en Jaca, por ejemplo, reprobaron estas modas por considerarlas atentados directos contra la moral

cristiana (Anónimo, 1910: 2; 1917: 1; Monlleó, 1999: 162-163; Perinat, Marrades, 1980: 45). Asimismo, quien llegara a ser Cardenal Primado e ideológico del llamado «nacional catolicismo», Isidro Gomá y Tomás, director por entonces del Seminario de Tarragona, tras observar el devenir de las modas en la era moderna, mantenía que lo que se estaba produciendo era «un movimiento general de reversión al desnudo». Trajes cortos, estrechos, y aún mucho más los escotados, traspasaban los límites señalados por la modestia y la decencia cristianas, además de provocar sexualmente a los hombres. Por esa razón, ante la profusión de estas indumentarias, Gomá no dudaría en condenar la influencia que la prensa ocasionaba sobre las mujeres, con sus secciones y artículos dedicados a la moda, del siguiente modo:

Hace poco leía en una revista de modas donde se hablaba de los ¡grandes sacerdotes de la moda! ¡Qué sacerdotes los que ponen su saber, su arte, su trabajo al servicio del cuerpo femenino, no para hacer de él el encanto de la sociedad cristiana, la manifestación viva del pudor, fruto preciado que el Cristianismo ha conquistado para la mujer; ni siquiera para cubrirle con los refinamientos de un arte de buena ley, cosa no reñida con el espíritu cristiano, en una civilización florida como la nuestra; sino para dar relieve a la carne, si se me permite la frase, para hacerla más visible, más voluptuosa y provocativa, exagerando el valor del cuerpo y dejando desatendidas las más elementales exigencias del espíritu!

Porque en muchos de los figurines que os impone la moda, hay, señoras, una malicia profunda del dibujante o del modisto que, más que vestiros, parece se han propuesto ejercer lo que un crítico llamaba «el arte de desnudar con decencia;» tal es la perversa intención que delatan ciertos recortes y gasas y pliegues y colores y telas, en cuya combinación se ocupan los grandes sacerdotes de la moda, para profanar vuestros cuerpos y hacer de ellos cebo de pecado.

De aquí vienen las adoraciones de la carne, de que nos habla el citado Sr. Obispo en *Cultu de la carn*: «Muchas mujeres honestas, dice, no se avergüenzan de ser las sacerdotisas de la carne, y propagan su culto por el mundo excitando la sensualidad humana con trajes provocativos, que el buen sentido público, hasta profano, reprueba. Andan ellas por el mundo encendiendo las humanas concupiscencias, y, lo que es peor, entre ellas las hay cristianas y hasta que comulgan con frecuencia. Y Venus y Jesucristo no pueden reinar en un mismo corazón» (Gomá, 1913: 146-147).

Sin embargo, el entonces párroco catalán no acertó al señalar que todas estas formas de exhibición del cuerpo femenino inducían a la lascivia masculina, ya que, precisamente, cuando más vestida va una mujer, aunque enseñe muy poco, esa minucia de piel puede generar mucha más «perversa fantasía» en la mente de un hombre que contemplarla totalmente desnuda¹¹. A propósito de esta sucinta seducción, el grupo editorial Excelsior, consciente de los avances, o retrocesos en ropa, que la moda estaba experimentando, no tardó demasiado en advertir del peligro de las llamadas «morbideces ostensibles». Estas delicadas partes de la anatomía femenina eran los brazos, la garganta y las piernas. Tenerlas al descubierto iba en contra de uno de los preceptos base de la «feminidad exquisita», la cual, no era otra que el ser, y sobre todo el aparentar, una mujer de impoluta decencia moral (1917: 30-31). Dejando de lado los juicios que pudiera emitir la Iglesia Católica, para conseguir la silueta que caracterizaría a la Mujer Moderna era necesario desprenderse de toda clase de innecesarios adornos y complementos en los vestidos. A lo sumo, podía introducirse algún accesorio que endulzara el conjunto, pero sin intención de privarle de la sencillez que en un principio se buscaba. Así lo manifestaba la cronista de modas de *La Esfera*, Rosalinda, quien sostenía que, en la moda de 1915, [*sic*] «—la mujer— libre lucirá la belleza de los brazos y de los escotes. Para adorno de los primeros basta con una sencilla “esclava” lisa, de oro ó de platino y para los segundos con el opulento collar de perlas, lágrimas de Nereidas fundidas al calor de los nácares marinos, ó con la espléndida *rivière* que tiembla sobre la blanca turgencia de los senos como brillantes de una dichosa constelación de amor» (Rosalinda, 1915a). Era muy probable que se pensara en un cuerpo, acondicionado al ejercicio físico y al deporte, el cual, supuestamente tendría la necesidad de hallarse más libre y cómodo, y, en consecuencia, se creía conveniente dar paso a esas «morbideces ostensibles». En cierto modo, la moda terminó cediendo a los reclamos de la «decencia cristiana», pero a su manera, ya que, si bien en algún momento decidió volver a tapar los brazos y gran parte de los pechos, lo hizo cubriéndolos con telas agujereadas con sugestivas transparencias que no hacían más que «empeorar la situación» (Anónimo, 1910: 2). Una vez más, el efecto que se conseguía era precisamente el contrario.

Quienes diseñaban las modas femeninas sabían perfectamente que sus creaciones, dado el nivel adquisitivo de las damas que los compraban, iban a lucirse en hoteles aristocráticos, en veladas íntimas de alta sociedad, en los más lujosos casinos de Europa, en elegantes fiestas aristócratas y, en definitiva, en todos aquellos lugares

¹¹ Es la idea que vemos en la caricatura de Fabiano (1920) quien recrea para *La Vie Parisienne* una escena en la que se apreciaba la gran expectación que una mujer, más tapada de lo normal para la moda de los años veinte, generaba al entrar en un restaurante. El hecho de que fuera tan abrigada se consideraba como una provocación, por lo que, inmediatamente se la tachó de «indecente».

donde el juego del *flirt* estuviera presente¹² (García Sanchiz, 1915; Safford, 1918a: 6). Sin embargo, no hacía falta ir hasta estos lugares para poder alardear de los conjuntos recién adquiridos de París, sino que, con ir a misa ya bastaba.

En efecto, fueron las grandes señoras de la burguesía y de la aristocracia española las que se vestían con los mejores diseños que la moda de la capital francesa sacaba a la luz cada temporada. A su vez, estas mismas mujeres fueron quienes con mayor fuerza anatemizaron la moda, siendo, por lo tanto, auténticos paladines de la moral cristiana. Hallaron, estas hipócritas damas, el remedio perfecto para no caer en ese descrédito emitido por las/os moralistas del momento, del cual eran las principales generadoras, luciendo sus galas en cualquier evento religioso que se presentara. Podía verse a estas mujeres llevar a cabo la obra social de la Iglesia, con su portadevocionarios¹³ en mano y muy elegantemente vestidas, pero no se limitaron al desempeño de esta «maternidad social»¹⁴, ni tampoco a ir a la misa dominical sino que utilizaron cualquier pretexto vinculado con su espíritu cristiano para poder enseñar «sus trapos». No podían, ni tampoco lo deseaban, quedar fuera de ningún evento que tuviera relación con la «liturgia social de primeras comuniones, casamientos y bautizos, oficios de Semana Santa, Tedeums y procesiones del Corpus Christi» (Ramos Palomo, 2002: 113).

Por lo tanto, las mujeres encontraron la perfecta válvula de escape para huir del ámbito privado donde permanecían recluidas a través de su religiosidad, es decir, en palabras del literato Rafael de Santa Ana (1918: 85), «no todas las señoras jóvenes, solas y bien ataviadas, que se veía entrar en las iglesias, iban a rezar. Algunas iban a que se las rezara a ellas». Sin duda alguna, ese breve paseo que iba desde el hogar do-

¹² Múltiples caricaturas recogieron este fenómeno, siendo una de ellas, la aparecida en *Le Rire* de París en la que se reproducía un diálogo entre dos caballeros, situados con la esposa de uno de ellos en el palco de un teatro, donde el soltero le comentaba al otro que si deseaba que el público masculino no contemplara a su esposa, procurara taparla un poco (Anónimo, 1920).

¹³ Para el cual también había moda, siendo esta, al concluir la Gran Guerra, de un bolsillo grande de cuero flexible, con fuelle en ambos costados, dobles correas, para suspenderlo de la muñeca, y otra, más ancha, que daba de sí y permitía cerrarlo, aunque variara el volumen de los libros que se llevaran dentro. Además, en el interior tenía portamonedas y una cartera para el escapulario (Safford, 1918b: 8).

¹⁴ Dícese de aquella que permite a las mujeres trascender las virtudes, concedidas por su impuesta vinculación a la «feminidad exquisita», fuera del ámbito de lo doméstico, a la esfera pública donde desempeñará funciones como las de maestra, institutriz, matrona, de enfermería, secretariado o comercio. Inmaculada Blasco (2005: 84) aplica esta maternidad a la actividad social que las mujeres católicas desempeñaban en la realidad pública, a través de la caridad y la beneficencia, con el objeto de «regenerar» a la sociedad. Esta interpretación se basa en el hecho de que fue Juana Salas de Jiménez, una activa propagandística católica zaragozana, quien, en 1919, en una conferencia titulada *Nuestro feminismo*, utilizó el término «madres sociales» en el sentido expuesto por Blasco.

méstico hasta el sagrado recinto era ideal para poder entablar contacto, al menos visual, con algún muchacho del lugar. Las mujeres no perdían, así, su verdadero objetivo que, como tales, se había delineado para ellas, siendo este, el de «cazar marido»; y, además, procediendo de dicho modo, su decencia quedaba a buen cubierto.

Las autoridades eclesiásticas no aceptaron nunca la actitud de las mujeres que acudían a misa sin mostrarse sobrias, sencillas y serenas en sus atuendos¹⁵. Bajo ningún concepto el Santo Templo debía convertirse en un salón de recreo y asilo de deshonestidad y, por esta razón, la Iglesia Católica arreció en una santa campaña contra la indecencia en el vestir femenino. El semanario jaimista *El Tradicional* recogía del siguiente modo el alegato que la Iglesia emitía en torno al correcto uso de la indumentaria femenina en la Casa del Señor: «se recomienda encarecidamente a las señoras cristianas la honestidad en el vestir, principalmente cuando vayan al templo, que siendo lugar de oración y recogimiento, exige la mayor modestia y no permite las excesivas desnudeces en el pecho y brazos, ni las faldas cortas y ajustadas que una moda censurable ha inventado, y que constituyen grave falta contra la reverencia y respeto que deben guardarse en la Casa de Dios» (*Marino*, 1924: 4).

La Iglesia no estaba censurando la moda o el que las mujeres «enmelaran» su apariencia con hermosas prendas y trajes, sino condenaba el uso abusivo de estos medios, con los que se perseguían muy distintos objetivos a aquellos para los que su apostolado las había encomendado. Sería absurdo creer que la sociedad patriarcal incitaba a las mujeres a prescindir de su hermosura, porque la cualidad estética de la belleza era uno de los principales atributos de los que estaba dotada la «feminidad exquisita»¹⁶. La beldad femenina debía lucirse ante el Altísimo y, en santa y pura oración. Visto esto, puede señalarse que entre la Iglesia y las mujeres españolas se dio pie a una especie de simbiosis, donde la feminidad del «fembral género»¹⁷ hallaba la posibilidad de liberarse por unos instantes del soporífero letargo del quehacer doméstico. De este modo, lograban contribuir a la pervivencia de un régimen religioso que solo encontraba su razón de ser en la devoción y en el fanático pietismo que las mujeres les procesaban. No obstante, las autoridades eclesiásticas siguieron arremetiendo contra las mujeres que iban vestidas con todas sus galas a cualquier acto de índole religiosa, y, muy particularmente, si iban de color rojo.

¹⁵ El religioso Isidro Gomá (1913: 88-89) soliviantaba incluso a los demás párrocos a negar el Cuerpo de Cristo a las mujeres que fueran demasiado ostentosamente vestidas.

¹⁶ No como estimaba la publicación católica de *Oro de Ley*, la cual, se cuestionaba acerca de «¿para qué las mantillas?, ¿para qué las galas?, ¿para qué las joyas?» (*Conejos*, 1917: 39).

¹⁷ Neologismo perteneciente o relativo a las mujeres, y para ser más exactos, al vocablo «fembra», antiguo sustantivo femenino de hembra. Algunos autores se han valido de esta acepción para enriquecer su obra como es el caso del poeta y escritor zaragozano Javier Barreiro (1996) en su cuento *Heptágono*, a quien debo su uso.

Existía con la liberación sexual de las mujeres cierta inclinación a llevar prendas de una tonalidad más bien oscura, próxima a un rojo amoratado¹⁸, color tango¹⁹, el cual solía tener una relación directa con el erotismo²⁰. Esta tendencia, empero, se habría de ubicar dentro del período de la Gran Guerra, y posteriores años, justo hasta los albores de la década de los veinte, para luego volver al fin de esta e inicio de la de los treinta, porque, la Mujer Moderna propiamente dicha prefería «los tejidos finos y ligeros y los colores pálidos de la infancia: crema, beige, blanco y pasteles suaves»²¹ (Lurie, 1994: 92, 96).

Las revistas de moda aconsejaban siempre seguir la ley de Chevreul que exigía una combinación razonada en los colores de cualquier traje. La ruptura en esta armonía cromática traería siempre fatales efectos, en tanto que, se corría el riesgo de caer en el ridículo. Por ello, las mujeres modernas se abstuvieron de seguir los dictámenes de la moda cuando la incompetencia de un modisto lanzaba un conjunto en desacuerdo con este desequilibrio del color (Núñez y Topete, 1914; Rosalinda, 1915b; Saint-Germain, 1917a: 63; 1917d: 589; 1918a: 44; 1918b: 697). Este problema no lo tenían las mujeres que debían guardar luto por la muerte de sus maridos, padres y/o hijos en la Gran Guerra. El único color que emplearían para indumentarse sería el negro ya que era la tonalidad propia del luto²². Puede que en España la tragedia no fuera tan palpable, pero los diseños confeccionados pensando en el dolor de las malogradas mujeres europeas servía de excusa para llevarlos puestos cuando algún familiar fallecía. Este fenómeno se daría, sobre todo, con las mujeres francesas, quienes, dada su difícil situación dentro del conflicto bélico, el luto era una constante necesidad con la que debían convivir, y llevar, a diario. Mientras que las cronistas parisinas informaban acerca de las últimas tendencias de la moda que se llevaban con el luto, con el

¹⁸ Existían otros tipos de rojos muy populares entre las confecciones de los vestidos de entonces, siendo los más conocidos el naranja fuerte, el rojo cereza o el rojo rubí (Lurie, 1994: 285; Safford, 1917b: 6).

¹⁹ Eva Morlacren, redactora de *Revista de Castellón*, describía esta tonalidad como oscura «piel de melocotón color tango» (1914: 5).

²⁰ Alison Lurie apunta que «el brillante carmesí aterciopelado de la rosa de damasco se asocia a menudo con la pasión activa; un carmesí oscurecido parece sugerir una capacidad para la pasión que, aunque profunda e intensa, está en la actualidad satisfecha o dormida. Un rojo con tendencia a naranja, por su parte, parece conducir más hacia la agresión» (1994: 215-216). Por lo tanto, todas las tonalidades rojizas llevaban implícito un tremendo sentido de la pasión. Ya lo había recogido la copla andaluza, la cual, cantaba así: «me han dicho que te vieron / con una dama, / con un vestido rojo / como las llamas. / Por imitarte, / me vestiré de rojo / para el que pase» (De la Prada, 1927).

²¹ Uno de estos colores era el llamado «rosa de papel secante», aunque los pintores solían denominarlo con el nombre de «rosa cromo», cuya principal característica era la de ser de «un tono intenso, pero no brillante» (Anónimo, 1924).

²² Hemos de recordar que en la mitología clásica «la muerte misma aparece con una túnica negra» (Lurie, 1994: 207).

objeto de provocar el escándalo entre las mujeres afligidas, señalaban, a su vez, siempre tras dar el consejo pertinente, que cada cual fuera portadora de su dolor como mejor le pareciera. Luego, irónica y frívolamente, volvían a informar de las prendas que iban a estilarse para soportar el luto en aquella estación. Este fenómeno podía leerse en *La Ilustración Española y Americana* del siguiente modo:

Para los lutos más aliviados se llevan mucho los cachemires de India, las jergas y otros tejidos que se consideran como exclusivos para lutos.

En este particular de la exteriorización en los vestidos del dolor del alma por la pérdida de un ser querido, más que en los preceptos de la moda hay que inspirarse en los sugerimientos del propio sentimentalismo, sin poder tampoco mostrarse con tendencias universalizadoras, puesto que los lutos varían muchísimo de uno a otro país, dependiendo en gran manera de las costumbres locales.

Y a vosotras, mis lindas lectoras, os deseo que los crepones no adornen nunca vuestros encantadores cuerpos para lutos propios, no obstante lo que destacan la natural belleza los negros mate (Saint-Germain, 1917b: 93).

Oficialmente, una mujer debía llorar a su marido y guardarle solemnemente luto durante veinticuatro meses. Y esta norma de respeto era igualmente aplicable tanto en España como en Francia. En esa larga temporada, las mujeres, así, no podían salir de sus domicilios, ni tampoco acudir al teatro, ni mucho menos ir de visitas, ni siquiera con el fin de cumplir con la obra social promovida por la Iglesia, ni tampoco distraerse en actividades como tocar el piano o dibujar. Pasados los dos años [*sic*] «podía amanecer jovial y con ganas de contar chascarrillo, sin miedo á aparecer como perversa ó disoluta» (Regnier, 1915: 148-149). Mas, aquellas mujeres que poseían una renta considerable, y muchas que ni siquiera la tenían, no respetaban dicho período de tiempo. Supuestamente, en ese paréntesis, las mujeres no debían prestar ningún tipo de atención a los escaparates de las tiendas²³. Al parecer, por primera vez las mujeres se habían dado cuenta de que vestirse de negro les sentaba muy bien²⁴. El color

²³ Rafael de Santa Ana, en su *Manual de la perfecta coqueta*, señalaba que «los escaparates de las tiendas con objetos para señoras, son los primeros cómplices de la coquetería. Esas medias de seda, esos maniques que simulan bellas señoras en paños menores. Esos zapatitos que remedan primorosos estuches para las joyas de los pies de las mujeres españolas, los más chiquitísimos de toda la creación. Los almacenes de sederías; los perfumes, los miles objetos de tocador, las joyerías espejuelo caza alondras... Todos son excitadores de la coquetería» (1918: 29).

²⁴ Dy Safford, cronista de modas de *ABC*, comentaba que fue entonces cuando un considerable número de mujeres buscaban en la opinión de las demás la expresión: «Fulanita está muy mona, porque como la pobre tiene tan mal gusto, gana mucho vestida de luto» (1917a: 6).

negro estilizaba su figura y hacía que parecieran mucho más delgadas de lo que en realidad eran (Salaverría, 1915: 3-4). Prueba de ello la darán los distintos maniquís que ya en la década de los veinte las revistas de moda promocionarían²⁵. Al combinar el negro con el pelo a lo *garçon* y, manteniendo la fina y atlética línea de su silueta, se convertía en otra alternativa de moda a la que las mujeres modernas recurrirían con asiduidad.

No todas las mujeres que quedaban viudas iban a tener la constante preocupación del «qué me pongo» en mente. Dependía de la mayor o menor fortuna de que dispusieran para que su vida tomara una u otra dirección. Pudiera darse el caso de que interrumpiera la formación educativa del hijo mayor para que, este, se hiciera cargo de los negocios del difunto padre y/o reclamara la presencia de su hija para que le hiciera compañía en los momentos de soledad y de desconcierto. En otras ocasiones, cuando las/os hijas/os eran todavía muy pequeñas/os, ella misma asumía el cargo de la casa, del negocio y de las propiedades, vendiéndolas para vivir sosegada por el resto de sus días y para que a su descendencia no les faltara un porvenir seguro. Particularmente en estas circunstancias las mujeres, viéndose ociosas durante todo el día, sí que se engalanaban con el luto para buscar otro marido o bien algún amante que las saciara sus ya despertadas ganas de sexo. Este mismo proceder también lo manifestarían las viudas de escasos recursos, aunque no únicamente por cuestiones relacionadas con la apetencia sexual, sino más bien por necesidad, ya que, si no conseguían una pareja con quien llevar las cargas económicas tendrían que ponerse a trabajar como asalariadas, en el caso de que se tratara de una mujer de clase media, o, si bien su condición era humilde, dedicarse a la prostitución (Cieza, 1989: 110-112, 146, 148; De Miguel, 1999: 190).

Por lo tanto, las viudas se convertían en auténticas competidoras de las mujeres solteras, con el aliciente añadido de que, todas ellas, se encontraban ya aleccionadas en toda práctica sexual. Para el colectivo masculino, sobre todo para los muchachos apasionados, estas mujeres eran todo un reclamo para su incontentada lascivia. En muchas ocasiones, al encontrárselas paseando por la calle, las asaltaban con los mismos requiebros que utilizaban con las cortesanías. En consecuencia, estas mujeres, popularmente conocidas como «viudas de alivio», estaban en mayor ventaja en cuanto a lo que respecta a las incipientes jóvenes que se iniciaban en el juego del amor, así que, tenían todas las de ganar (De Miguel, 1999: 74; Grimaud, 1934: 69-71, 74-75; Vargas, 1919: 473). Sin embargo, al margen de las situaciones en la que las viudas se hallaran y de las sabias estrategias que utilizaran para volverse a casar, para la mentali-

²⁵ Uno de estas maniquís fue Germain Lecomte, quien, con el pelo cortado a lo *garçon*, posó para el fotógrafo de *Blanco y Negro*, G. L. Manuel Frères, engalanada con «un vestido negro con golondrinas de “strass”» (1929).

dad burguesa, su conceptualización se equiparaba en criterios morales a la de las solteras, y, por esa razón, debían mostrarse igual de honradas que las doncellas. Volvían, entonces, a aparecer las advertencias emitidas en torno a la moda, aunque, para estas, el luto se convertía en un detalle más a tener en cuenta, sobre todo si podían utilizarlo bajo la oscura tonalidad del rojo tango.

Las mujeres españolas carecían del *chic* y la coquetería necesaria para perfilar esa elegancia que resultaba natural en las francesas: «con todas sus virtudes, y tal vez porque tanta excelencia como se concreta en la mujer española le impide habilidades que suelen ser supletorias a la falta de lo principal, nuestra mujer no suele tener coquetería interior, condición de agrado, entretenimiento, facilidad de agradar dentro del estilo conservador» (González Ruano, 1934: 16). Sin embargo, a las mujeres españolas se les concedía otras cualidades que, aunque lejos de la innata elegancia de las mujeres francesas, o incluso de las argentinas antes aludidas, estaban en mayor sintonía con las funciones que la sociedad patriarcal atribuía al «género femenino», es decir, las de ser buenas madres y aún mejores esposas.

Partidaria de un feminismo católico, María Luisa Castellanos, conocida como *María-Luisa*, en *El Heraldo de Játiva* coincidía con este parecer al señalar que, en efecto, las mujeres francesas «tienen esas espaldas de diosa, esas extremidades delicadamente cinceladas, esas curvas armoniosas, porque no se consideran como un depósito de futuras generaciones, porque no ponen en su alma frívola esa bella esperanza para lo venidero, en la que se cristalizan los más supremos goces y las más castas alegrías» (1917: 1). La feminista valenciana situaba a las mujeres españolas en un plano superior al considerarlas mucho más «sentimentales» que las francesas. Margarita Nelken y Trudy Araquistain, por el contrario, preferirían otorgarles el calificativo de cursis (Hurtado, 1998: 104). Las mujeres españolas puede que no fueran lo suficientemente hábiles para las artes de la seducción y el agrado de los hombres, pero, sin embargo, sí lo eran para el cuidado de sus hijas/os.

Ser *chic* era ir a la moda, estar al corriente de todo lo que acaecía en torno a ella, y de las últimas tendencias llegadas de París. Sin embargo, existía una amplia variedad de interpretaciones acerca de lo *chic*. Una de ellas fue la emitida por la princesa italiana Lucien Murat, quien opinaba que lo *chic* dependía de la manera con que las mujeres se indumentaran, tanto en cuanto a lo que atañe a los sombreros, como a los vestidos, considerándose incluso que yendo desnuda se podía ser *chic*. Otra fue la sugerida por la poetisa Lucie Delarue-Mardrus al sostener que lo *chic* es, en suma, una manera como otra cualquiera de disimular parte de los defectos de un físico o de hacer invisible la ridiculez de una moda, consiguiendo, así, un conjunto agradable a la vista y al espíritu, siendo, por lo tanto, una de las cosas más difíciles de aprender. Esta sentencia la compartía el pintor Van Dongen al apuntar que lo *chic* podía convertirse en un don innato, aunque solo en ciertos individuos. Apreciación a la que se sumaba

la modista Madelaine Vionnet cuando aseguraba que lo *chic* era la elegancia, la gracia y la medida a la vez, un trío de cualidades en perfecta, sutil e íntima armonía en la silueta de cualquier mujer. Por dicho motivo, la pintora Marie Laurencin mantenía que no se podía ser *chic* en la época en la que se vivía, porque todo estaba demasiado estandarizado; señalando, además, que esta cualidad tan solo se la reservaba a las mujeres jóvenes. Finalmente, Albert Flament pensaba que lo *chic* era una esencia, un gusto particular en todo individuo, dependiente de la originalidad que cada cual pudiera tener en torno a la moda, atribuyéndose esta peculiaridad a las mujeres cuando eran «maravillosas, fieras y cocotescas» (Pérez-Moris, 1925). Por su parte, la revista barcelonesa *Fémina* realizaba, en febrero de 1911, una encuesta entre sus lectoras acerca de lo que se entendía por *chic*, siendo las respuestas de distinta índole, aunque coincidentes en que la acepción comportaba ser elegante y tener buen gusto, llamar la atención, hacerse desear y, prometer mucho sin ser bella, ni tener lujo alguno, en definitiva, [*sic*] «el *chic* es un don que permite á la mujer moderna vestirse de una manera ridícula sin perder su gracia» y, sobre todo, ser armonioso y sencillo en todo lo personal (Anónimo, 1911). Esta última apreciación cobraba más fuerza aún en tiempos de guerra, cuando las dificultades económicas obligaban a las mujeres a no ser aparatosas en su forma de vestir, aunque, entonces, a quienes siguieran los preceptos de la moda no se las consideraría «mujeres ultrachic», precisamente, por haberse atrevido a abandonar el mundo del abigarramiento, del lujo y de la ostentación (*Armonville*, 1933; Rosalinda, 1914). Tras terminar el conflicto bélico, durante la década de los veinte, el concepto *chic* volvió a gozar de gran popularidad entre la opinión pública, llegando incluso a ser utilizado a través de la publicidad, para promocionar productos como el jabón *Heno de Pravia* o la colonia que comercializaba la marca *Flores del Campo* de la perfumería Floralia.

Este fenómeno conducía inevitablemente al snobismo, en tanto que, las «niñas bien» pretendían por todos los medios ser parte integrante de una clase social superior a la suya, donde el *chic* era algo innato en todos sus miembros y no una cualidad necesaria para poder codearse con la esfera que conformaba la gente perteneciente a la aristocracia y a la alta burguesía. Sin embargo, para muchas de estas jóvenes el esfuerzo para llevar una vida que no les correspondía por nacimiento, significaba adoptar ciertas actitudes y costumbres que en muchas ocasiones eran imposibles de realizar. No hay que olvidar que, a fin de cuentas, los estereotipos marcados del hogar ideal seguían teniendo mucha fuerza en la sociedad de entonces, e incluso en la de hoy en día, por lo que estas mujeres continuaban enfrascadas en la «caza del marido», en vistas a llegar a ser buenas madres, excelentes esposas y perfectas amas de casa. Por esa razón, se afamaban en imitar a las mujeres más ricas, privándose a lo mejor de lo necesario antes de parecer *demodés*, todo ello para encontrar con un marido rico que las sacara de las dificultades en las que vivían, ganándose el calificativo de cursis por

parte de aquellas mujeres que, precisamente, no tenían por qué caer en ningún tipo de penuria para seguir los preceptos marcados por la moda (Perinat; Marrades, 1980: 151). Mariano Benlliure y Tuero, escultor y articulista del periódico ilustrado *Nuevo Mundo*, distinguía entre «niñas bien» y niñas cursis, partiendo del hecho de que, para poder parecerse a las mujeres de las clases superiores, debían de procurar tener algún tipo de formación cultural, artística, musical e intelectual, además de practicar deporte, es decir, en resumidas cuentas, afiliarse a ese dinamismo que caracterizaba a las mujeres modernas, ya que «la *niña bien* no lee; la música solo le sirve para bailar; del teatro solo le interesa el público; mejor dicho, la indumentaria del público; es incapaz de emocionarse y de soñar; no soporta que le hablen de literatura, ni de arte..., ni siquiera de amor; con el novio habla del *auto* y de la *moto*; y las únicas frases amorosas que oye con gusto, que no le parecen cursis, son por este estilo: “me gustas una burrada”, “estás bestial”, “brutal”...» (Benlliure y Tuero, 1922). Para lograr este objetivo, las mujeres que eran tildadas de cursis, fueran estas españolas o francesas, habían de disponer tanto de una imaginación exaltada, como de cierta tierna y delicada sentimentalidad con tal de que los miembros de aquella clase social a la cual deseaban pertenecer, les acogieran en su seno.

Hacia los años treinta, empero, estas mujeres exacerbarían tanto lo *chic* y la elegancia, que terminarían por dejar de ser *sexys*. El afán por ser *chic*, finalmente, deshizo el sensual atractivo de seductora distinción que las mujeres pudieran despertar en las mentalidades masculinas y femeninas del momento.

5. Conclusión

Al iniciarse la Gran Guerra, Vicente Blasco Ibáñez, considerado en aquella época como el escritor español de mayor fama internacional, analizaba el tópico de la feminidad de la mujer francesa en contraposición con el de la española, partiendo de la base de que los hombres, al margen del país al que pertenecieran, eran quienes acuñaban el ideal de feminidad de sus compatriotas. El literato y periodista valenciano comprobó que, a pesar de la multiplicidad de juicios que estos pudieran emitir, al inmiscuirse la prensa, su influencia sobre la opinión pública, y muy en particular en cuanto a lo que a la moda atañe, provocaba la aparición de una determinada estampa de feminidad que, en modo alguno, se correspondía a la que podría tener en el supuesto caso de que las mujeres francesas fueran libres para autodefinirla por sí mismas. Así pues, era muy probable que ocurriera lo mismo con la actuación de los medios de comunicación con respecto al patrón fijo ideado en torno a la feminidad de la mujer española. Para una gran parte de la humanidad, señalaba el conocido republicano, la española era «una morena con mantilla blanca, falda de madroños y puñal en la liga, que baila el bolero y se enamora del primer D. José que se presenta» (Blasco Ibáñez, 1914: 1); mientras que, la fama de las mujeres francesas de inconstantes, frí-

volas y malvadas, no era más que fruto de contadas aportaciones literarias que injustamente se aplicaban al «fembral género» francés.

Se establecía una dualidad estanca donde las mujeres españolas contemplaban el espejismo elaborado en torno a las francesas, más allá de una ingeniada frontera de contención que jamás debían franquear si no estaban dispuestas a perder esa «feminidad exquisita» que gratuitamente se les había concedido. Esta bipolaridad identitaria, escindida en función de la nacionalidad que tuvieran las mujeres, francesas o españolas, en realidad, y extrapolándola a otro nivel, respondía a la doble moral sexual o «desdoblamiento del amor» que procesaban tanto hombres de España como de Francia. Este comportamiento, todo hay que decirlo, también era aceptado, e incluso aplaudido, por un gran número de mujeres de ambos países. Mas, pese a la mala reputación de las francesas, las españolas sabían de la elegancia consensuada de estas, por lo que, a su juicio, era inconcebible situarlas en lo más bajo del escalafón moral de la sociedad. Más bien ocurría lo contrario, tendían a enaltecer su gusto, su porte y su arte de comulgar con todo lo considerado *chic*; cristalizara esta forma de expresarse a través de los modelos recargados de la *Belle Époque* o por medio de los sencillos vestidos llevados por la *garçonne* de Coco Chanel.

Sin embargo, la difusión de estos dos estereotipos literarios no respondía a una justa reciprocidad de formas, en tanto que, ambos, habían sido recreaciones de autores franceses. El imaginario colectivo español, por tanto, supo sacar partido a estas imágenes figurativas con el objeto de ensalzar a las españolas, utilizando, para ello, el hipotético contramodelo identitario francés. Si bien literatos franceses de la talla de Mérimée y Prévost habían sido capaces de enaltecer a las mujeres españolas en detrimento de sus compatriotas, tantas veces alabadas por su elegancia, cultura y belleza, entonces, la superioridad de las mujeres españolas, por encima de cualquier otra, quedaba más que corroborada. Blasco Ibáñez, no obstante, al igual que el crítico literario Cristóbal de Castro, quien bautizó a este fenómeno como «sirenismo literario», informaba de que, a pesar de las supercherías difundidas en torno a ellas, la mayoría de las mujeres francesas eran «muchachas que se crían al lado de sus madres, vestidas con una parsimonia únicamente alterada por el buen gusto instintivo en toda francesa» (1914: 1). En consecuencia, el mayor enemigo de las mujeres francesas, así como de las mujeres españolas, había sido la literatura y la tradición forjada a su alrededor, pues, respondiendo al deseo de gran parte de los componentes del «sexo masculino», la cotidianidad de su existencia se había convertido en la simple acción de adecuarse ciegamente al estereotipo de la «maja goyesca» o al de la *demi-vierge*, cuya única finalidad, en ambos casos, era el deleite propio de los hombres.

Difícilmente podía hallarse «tapones de cera» para cualquier Odiseo que no quisiera escuchar la hermosa melodía que, para los oídos de los paladines de la consuetudinaria tradición, llegaba de las sonoras imágenes que con tanta sutileza se habí-

an creado en torno al personaje de *Carmen* y al de la *demi-vierge*. Además, dudo mucho que hubiera muchos hombres que así lo desearan. Con todo, negarse a no escucharla era continuar nutriendo, con discursos varios, la hegemonía conceptual de un sistema que era sumamente dañino para cualquier sociedad que quisiera edificarse sobre una sólida base de libertad en la resignificación identitaria del colectivo femenino; de narraciones exentas de secretos, mentiras o verdades de media luna; y, de una total y completa igualdad entre hombres y mujeres, sin importar la nacionalidad que poseyeran.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV. (1994): *Textos para la historia de las mujeres en España*. Madrid, Cátedra.
- ALARCÓN Y MELÉNDEZ, S. J. Julio (1908): *Un feminismo aceptable*. Madrid, Razón y fe.
- ANÓNIMO (1910): «La inmoralidad en la calle». *Ausetania*, 504, 2.
- ANÓNIMO (1911): «Notas femeninas. Los sombreros femeninos para la próxima primavera. ¿Qué es el “chic”?», *Letras y Figuras*, 1.
- ANÓNIMO (1914): «Escenas de Londres. Alboroto sufragista». *ABC*, 3.261, 14.
- ANÓNIMO (1915): «¡Vosotros sed españoles!». *España Escolar*, 1, 4-5.
- ANÓNIMO (1917): «La mujer lucha por la moralidad». *Las Provincias*, nº 16.635, 1.
- ANÓNIMO (1920): «La Semana Humorística. Legítima defensa», *Nuevo Mundo*, 1.355.
- ANÓNIMO (1924): «La idiosincrasia de la elegante moderna». *La Esfera*, 526.
- ANTÓN CORTÉS, Amador (1915): «Alma española». *Revista de Castellón*, 50, 4.
- ARETI ESTEBAN, Nerea (2001): *Médicos, Donjuanes y Mujeres Modernas. Los ideales de femi- nidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Bilbao, Universidad del País Vasco.
- ARMONVILLE, Condesa d' (1933): «Una mujer “chic”», *Blanco y Negro*, 2.186.
- BARCOS, Julio R. (s. a.): *Libertad Sexual de las Mujeres*. Barcelona, Vértice; *cit. pos.*: AA. VV. (1994): *op. cit.*, 375.
- BARREIRO, Javier (1996): «Heptágono», in *El desastre de nuestras fiestas*. Madrid, Júcar, 57-79.
- BELDA, Joaquín (1912): «Monsieur Carreau, Modisto». *Los Contemporáneos*, 177.
- BELLO, Luis (1922): «Café basto, burdo, “castizo”». *La Esfera*, 430.
- BENLLIURE Y TUERO, Mariano (1922): «Elogio de la “niña cursi”». *Nuevo Mundo*, 1.472.
- BLASCO, Inmaculada (2005): «Ciudadanía y militancia católica femenina». *Ayer*, 57, 223-246.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente (1909): «Vicente Blasco Ibáñez: El novelista... sus conferencias en Buenos Aires». *Impresiones*, 66 (nº dedicado), 3-4.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente (1914): «Crónica de París: Mujeres». *El Pueblo*, 8.232 y 8.233, 1.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente (1916): «Las vírgenes locas». *La Esfera*, 132.

- BRUN, J.L. (1917): «Películas de cine. Siga el baile». *Diario de Valencia*, 2.138, 1.
- CALDERÓN, Alfredo (1901): «Reacción femenina». *El Mercantil Valenciano*, 11.535, 1.
- CALEFATO, Patrizia (2002): *El sentido del vestir*. Valencia, Engloba.
- CASTAÑEDA CEBALLOS, Paloma (2003): *Viajeras*. Madrid, Alderabán.
- CASTELLANOS, María Luisa (1917): «Renglones de mujeres. La elegancia y el sentimentalismo», *El Heraldo de Játiva*, 536, 1.
- CASTILLO MARTÍN, Marcia (2003): *Carmen de Burgos Seguí. Colombine (1867-1932)*. Madrid, Ediciones del Orto.
- CIEZA GARCÍA, José Antonio (1989): *Mentalidad social y modelos educativos. La imagen de la infancia, la familia y la escuela a través de los textos literarios (1900-1930)*. Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- COLOMBINE (1908): «La mujer moderna». *Nuevo Mundo*, 761.
- CONEJOS, P. José, S. J. (1917): «Quinta Conferencia: Preocupaos del esposo (Continuación) Atraedle-conducirle». *Oro de Ley*, 49, 37-40.
- DE APUGLIESI, Fernanda L. (1927): «Las mujeres de aquí veinte años». *La Semana Gráfica*, nº 31.
- DE CASTRO, Cristóbal (1916): «Gracias modernas. Las vírgenes locas». *La Esfera*, nº 108.
- DE CASTRO, Cristóbal (1917): «Las Mujeres. Las Frívolas». *La Ilustración Española y Americana*, 47, 748.
- DE LA PRADA, Gloria (1927): «La Copla Andaluza». *Blanco y Negro*, 1.909.
- DE LAURETIS, Teresa (2000): *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid, horas y Horas.
- DE MIGUEL RODRÍGUEZ, Amando (1999): *El sexo de nuestros abuelos*. Madrid, Espasa [1ª ed. 1998].
- DE SANTA ANA, Rafael (1918): *Manual de la perfecta coqueta*. Madrid, Librería «Fernando Fe».
- DE ZULUETA, Carmen y Alicia MORENO (1993): *Ni convento ni collage. La residencia de señoritas*. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ENTWISTLE, Joanne (2002): *El cuerpo y la moda*. Barcelona, Paidós.
- ESTABLIER PÉREZ, Helena (1999): «La evolución del pensamiento feminista en la obra de Carmen de Burgos Seguí», in María José Jiménez Tomé (coord.), *Pensamiento, imagen, identidad: a la búsqueda de la definición de género*, Málaga, Atenea, Estudios sobre la mujer, Universidad de Málaga, 185-206.
- ESTABLIER PÉREZ, Helena (2000): *Mujer y feminismo en la narrativa de Carmen de Burgos «Colombine»*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería.
- EXCELSIOR, Grupo (1917): *Belleza y amor. Su preceptiva oculta. Ocho preciosas revelaciones morales y discretas a las mujeres jóvenes*. Madrid, Imprenta de Juan Pérez Torres.
- FABIANO (1920): «La Semana Humorística. En el dancing». *Nuevo Mundo*, 1.372.

- MANUEL FRÈRES, G. L. (1929): «Pamela de Crin Fantasía», *Blanco y Negro*, 1.987.
- GARCÍA RUEDA, M. (1918): «Desde París. Siempre p'atrás...». *El Pueblo*, 9.576, 1.
- GARCÍA SANCHIZ, Federico (1915): «Al son de la guitarra». *La Esfera*, 62.
- GOMÁ Y TOMÁS, Isidro (1913): *Las modas y el lujo. Ante la ley cristiana, la sociedad y el arte*. Barcelona, Librería y Tipografía Católica.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique (1914): «De la elegancia». *La Esfera*, 4.
- GONZÁLEZ RUANO, César (1934): «Diálogos y monólogos sobre el amor de las españolas». *ABC*, nº 9.661.
- GRIMAUD, Carlos (1934): *Solteras. A las que se sienten solas...* Barcelona, Librería de la Tipografía Católica Casals.
- GUILLAMÓN, Rodolfo (1915): «F. R., cantante italiana», *Anunciador de Valencia*, 34, 3.
- HURTADO, Amparo (1998): *Carmen Baroja y Nessi recuerdos de una mujer de la generación del 98*. Barcelona, Tusquets.
- JUNQUERA, Condesa de la (1919): «La mujer española. Diferencias esenciales entre la mujer femenina y la feminista». *La Ilustración Española y Americana*, 5, 77.
- LORULOT, André (1932): «Perversiones y desviaciones del instinto sexual. Las perversiones, sus causas y sus formas», *Iniciales*, nº 1; *cit. pos.*: Richard Cleminson (1995): *Anarquismo y Homosexualidad. Antología de artículos de la Revista Blanca*, Generación Consciente, Estudios e Iniciales (1924-1935). Madrid, Huerga y Fierro, 69-74.
- LUENGO LÓPEZ, Jordi (2003): «Tanguistas de una bohemia olvidada». *Dossiers Feministes. No me arrepiento de nada: mujeres y música*, 10, 119-141.
- LURIE, Alison (1994): *El lenguaje de la moda. Una interpretación de las formas de vestir*. Barcelona, Paidós [1ª ed.1981].
- LYNCON BERKELEY, Ada (1933): «Lo que lleva la mujer "chic"». *Blanco y Negro*, 2.219.
- MARINO (1924): «La honestidad en el vestir». *El Tradicionalista*, 4.
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio (1915): «La Mujer Moderna IV». *Blanco y Negro*, 1.244.
- MONLLEÓ PERIS, Rosa (1999): «La revolución liberal y el voto femenino. La religión como instrumento de poder». *Dossiers Feministes*, 2, 153-174.
- MORLACREN, Eva (1914): «Para la mujer: Las exageraciones de la moda». *Revista de Castellón*, 46, 3-5.
- NÚÑEZ Y TOPETE, Salomé (1914): «La Moda Femenina». *La Esfera*, 8.
- O'HARA, Georgina (1989): *Enciclopedia de la moda*. Barcelona, Destino, 1ª ed.: 1986.
- PÉREZ-MORIS, Manuel (1925): «¿Qué es el "Chic"?». *Blanco y Negro*, 1.768.
- PÉREZ ZÚÑIGA, Juan (1908): «La mujer y la música». *El Heraldo de Madrid*, 6.243.
- PERINAT, Adolfo y María Isabel MARRADES (1980): *Mujer, prensa y sociedad en España 1800-1939*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas.
- PITTALUGA, Gustavo (1925): *Una teoría biológica del vicio*. Madrid, Publicaciones de la Asociación oficial de Estudiantes de Farmacia, Caro Raggio.
- PRÉVOST, Marcel (1930): *Les demi-vierges*. París, Librairie Hachette.

- QUILES FAZ, Amparo y Teresa SAURET GUERRERO (2002): «De perversas a sublimes. El juego de la ambigüedad en la iconografía de la gitana», in Carmen Riera, Meri Torras e Isabel Clúa (eds.), *Perversas y Divinas. La representación de la mujer en las literaturas hispánicas: El fin de siglo y/o el fin de milenio actual*. Barcelona, Escultura (col. Tabla Redonda), 317-325.
- RAMOS PALOMO, María Dolores (2002): «“Neutralidad” en la guerra, “paz” en la Dictadura. Las transformaciones de la vida cotidiana (1917-1930)», in Ana María Aguado Higón y María Dolores Ramos, *La Modernización de España (1917-1939)*. Madrid, Síntesis, 91-153.
- REGNIER, Claudia (1915): «Lutos». *La Ilustración Española y Americana*, 9, 148-149.
- REY MARZAL, Arturo (1929): «La navaja en la liga». *La Semana Gráfica*, 146.
- RIENZI (1931): «Horas de Madrid. La mujer en la vida grata». *La Semana Gráfica*, 246.
- ROSALINDA (1914): «La Moda Femenina». *La Esfera*, 6.
- ROSALINDA (1915a): «La Moda Femenina». *La Esfera*, 58.
- ROSALINDA (1915b): «La Moda Femenina». *La Esfera*, 78.
- SALAVERRÍA, José María (1915): «La coquetería del luto». *ABC*, 3.628, 3-4.
- SASSONE, Felipe (1919): «Del merendero al “cabaret”». *La Esfera*, 292.
- SAFFORD, Dy (1917a): «Notas Femeninas. Siluetas de la Moda». *ABC*, 4.279, 6.
- SAFFORD, Dy (1917b): «Notas Femeninas. Siluetas de la Moda». *ABC*, 4.525, 6-7.
- SAFFORD, Dy (1917c): «Notas Femeninas. Siluetas de la Moda». *ABC*, 4.553, 6-7.
- SAFFORD, Dy (1918a): «Notas Femeninas. Siluetas de la Moda», *ABC*, 4.664, 6-7.
- SAFFORD, Dy (1918b): «Sección Femenina. Portadevocionarios». *ABC*, 4.892, 8.
- SAINT-GERMAIN, Condesa de (1917a): «Desde París. Los más escogidos modelos para “La Ilustración española y Americana”». *La Ilustración Española y Americana*, 4, 63.
- SAINT-GERMAIN, Condesa de (1917b): «Desde París. Los más escogidos modelos para “La Ilustración española y Americana”», *La Ilustración Española y Americana*, 6, 93.
- SAINT-GERMAIN, Condesa de (1917c): «Desde París. Los más escogidos modelos para “La Ilustración española y Americana”». *La Ilustración Española y Americana*, 8, 126.
- SAINT-GERMAIN, Condesa de (1917d): «Desde París. Los más escogidos modelos para “La Ilustración española y Americana”». *La Ilustración Española y Americana*, 37, 589.
- SAINT-GERMAIN, Condesa de (1918a): «Desde París. Los más escogidos modelos para “La Ilustración española y Americana”». *La Ilustración Española y Americana*, 3, 44.
- SAINT-GERMAIN, Condesa de (1918b): «Desde París. Los más escogidos modelos para “La Ilustración española y Americana”», *La Ilustración Española y Americana*, 45, 697.
- SERRANO, Carlos (1999): *El nacimiento de Carmen. Símbolos, Mitos, Nación*. Madrid, Taurus.
- SIGHELE, Escipión (1921): *Eva Moderna*. Madrid, Calpe (col. Contemporánea).
- VARELA DE SEIJAS, Eulogio (1916): «Manola». *La Esfera*, 134.
- VARGAS, Curro (1919): «Las Gilimonas». *Justicia y Caridad*, 30, 477-479.

VILLAR, Francisco (1996): *Historia y leyenda del Barrio Chino 1900-1992. Crónica y documentos de los bajos fondos de Barcelona*. Barcelona, La Campana.

ZAMACOIS, Eduardo (1908): «Anatomía femenina». *Nuevo Mundo*, 745.

ZAMACOIS, Eduardo (1914): «La educación femenina». *Nuevo Mundo*, 1051.

Traducción y memoria histórica:
El niño pan de Agustín Gómez Arcos

M. Carmen Molina Romero

Universidad de Granada

cmolina@ugr.es

Résumé

Traduction et mémoire historique s'épousent de manière spéciale dans le cas de la réception des auteurs espagnols d'expression française au XX^e siècle. À l'orée du XXI^e siècle et grâce à la traduction, ces auteurs deviennent accessibles dans leur langue maternelle et ils nous offrent le témoignage d'une littérature qui porte en elle, soixante-dix ans après, les stigmates d'un passé confronté à la guerre civile, à l'exil et un engagement contre le régime politique qui s'ensuit. Le cas d'Agustín Gómez Arcos s'intègre parfaitement dans cette perspective, car son thème fétiche c'est l'Espagne franquiste et sa mémoire historique est tissée de mémoire linguistique.

Mots-clé: traduction; littérature d'expression française; régionalismes; mémoire historique; mémoire linguistique.

Abstract

Translation and historical memory unite in a very special way in the case of the reception of Spanish authors writing in French. In the 21st century these authors are getting accessible in their mother tongue. Sixty years later they evidence a literature with the marks of a past confronting Spanish Civil War, exile and the commitment to oppose the new political regime. Agustín Gómez Arcos fits perfectly into this perspective for his fetish topic is Francoist Spain and his historical memory has linguistic memory too.

Key words: translation; Francophone literature; regionalisms; historical memory; linguistic memory.

Es posible considerar hoy en día la traducción como un medio más encaminado a la recuperación y conciliación de la memoria histórica que se está realizando en nuestro país. De este modo pueden contemplarse las traducciones al español y la recepción de la obra de algunos escritores exiliados que, por decisión propia y/o empujados por las circunstancias literarias y editoriales, optan por escribir y publicar toda o parte de ellas en lengua francesa.

Entre la lista de escritores transpirenaicos que, en el siglo XX, decidieron franquear también la frontera lingüística, se encuentran nombres de la talla de Jorge Semprún, Michel del Castillo, Rodrigo de Zayas, Agustín Gómez Arcos o del recientemente fallecido José Luis de Vilallonga¹. Los ejemplos de literatos aclimatados en Francia se atestiguan ya desde la época ilustrada. Al desertar de la lengua materna y convertirse al francés, todos ellos comparten un espacio literario marginal, especie de limbo literario, que no llega a formar parte ni de una ni de otra literatura y vida nacional. Estos raros especímenes hispanos naturalizados² en Francia y en su panorama literario, han quedado confinados bajo el sospechoso término de «afrancesados». Afrancesamiento que no francofonía, por lo que supone la vinculación intrínseca entre literatura, nación y lengua, indisociablemente unidas por un conformismo literario que hoy es necesario revisar.

La escritura afrancesada que emerge en el último siglo es doblemente exiliada, pues al exilio real que le tocó vivir a esta generación de escritores por el traumatismo de la guerra civil, se suma el exilio «voluntario» de la lengua materna. Este último exilio es, al fin y al cabo, un aspecto que compete esencialmente al plano de la expresión (según la glosemática) o a la sustancia misma del significante (según la terminología de Saussure). Pero, por su contenido, estas voces francesas siguen siendo españolas, pues se arraigan con fuerza en los recuerdos de la infancia y en una honda preocupación e interés por España. La solidaridad normal existente entre expresión y contenido parece, en esta forma de expresión, haberse resquebrajado y de esta fractura arranca su «hibridez» cultural.

En primer lugar, la experiencia común de guerra y de exilio marca profundamente la infancia de esta generación de escritores de expresión francesa. Los recuerdos ligados a la lucha fratricida y a la posguerra franquista afloran en una escritura con una marcada propensión hacia la búsqueda de la raíces y de la identidad. Algunos de ellos ahondan además en otras experiencias de guerra, de campos de concentración y en el genocidio, como Michel de Castillo y Jorge Semprún. Otros lo hacen a través de

¹ La lista es sin duda más larga y, remitiéndonos sólo a la novela, podríamos citar también a Carlos Semprún Maura y Alélaïde Blázquez, así como a los catalanes Jacques Folch-Ribas y Jordi Bonells.

² Extraña fauna que corre el peligro de quedar *ipso facto* «disecados» en su aventura literaria, según el juego de palabras de Jorge Semprún a partir de la palabra francesa «naturaliser», de la que siempre ha desconfiado un poco (Semprún, 1981: 295).

la historia y de su revisión, como Rodrigo de Zayas, quien desenmascara el racismo de estado e intenta poner de manifiesto las conexiones y analogías entre la expulsión de judíos y moriscos de España con el holocausto de la Segunda Guerra Mundial. Discursos por tanto marcados, unas veces más por compromisos identitarios, otras más por políticos o históricos; estas voces se alimentan de la memoria biológica del individuo pero también de aquella que conforma el pasado reciente y lejano de la memoria española.

La recuperación y la recepción de la obra escrita en francés de estos autores, poco conocida y estudiada en su tierra natal, es una de las asignaturas que tenemos pendientes en nuestro panorama literario. Hora es ya que esta obra exiliada, tanto por su valor literario y estético como de testimonio de una época, se reintegre por completo a nuestro acervo cultural. Si en un primer lugar fue una férrea censura la causa principal de que estos autores no fueran accesibles al público español y, más tarde, una transición que adolecía de una amnesia cierta, hoy la necesaria revisión de la memoria histórica pasa por dar a conocer esta generación de escritores que, setenta años después de haber salido de España, siguen escribiendo en francés sobre una temática española y conservando los estigmas de un pasado confrontado a la guerra y al exilio.

La obra de estos autores no se encuentra, en efecto, más que parcialmente traducida, fruto de iniciativas aisladas y no de una política editorial conjunta. Sin duda, el autor más traducido, con una larga decena de novelas, es Jorge Semprún³, figura política e intelectual de primer orden en el panorama europeo. Su obra literaria, a medio camino entre autobiografía y novela, conjuga vida y creación en un testimonio de alto valor que retrata el complejo siglo XX y su amarga historia repleta de acontecimientos terribles. Coincidiendo con su expulsión del Partido Comunista de España, Semprún inicia una carrera literaria en la que retoma sus recuerdos infantiles con la Segunda República como tela de fondo, la Guerra Civil, la Segunda Guerra Mundial, el maquis, el campo de concentración, la clandestinidad de militante co-

³ De la obra de este autor se han traducido del francés los siguientes títulos: *Autobiografía de Federico Sánchez* (Planeta, 1978); *La segunda muerte de Ramón Mercader* (Planeta, 1978); *El desvanecimiento* (Planeta, 1979); *La Algarabía* (Plaza & Janes, 1982); *Montand, la vida continúa* (Planeta, 1983); *La Montaña blanca* (Alfaguara, 1987); *Netchaiev ha vuelto* (Tusquets, 1988); *Federico Sánchez se despide de ustedes* (Tusquets, 1993); *El largo viaje* (Seix Barral, 1994); *La escritura o la vida* (Tusquets, 1995); *Adiós, luz de veranos* (Tusquets, 1998); *Aquel domingo* (Tusquets, 1999); *Viviré con su nombre, morirá con el mío* (Tusquets, 2001). Todas ellas realizadas por traductores profesionales, como recoge en su artículo Ángel Díaz Arenas (<<http://toulouse.cervantes.es/Biblioteca/doc/semprun.pdf>>). Hay que apuntar que la última novela de Semprún, *Veinte años y un día*, es la primera escrita directamente en español y ha sido casi simultáneamente traducida al francés: *Vingt ans et un jour*, traducción de Serge Mestre (Gallimard, 2004).

munista, su expulsión del PCE o su experiencia como ministro de cultura en un gobierno socialista.

Más tímidamente le siguen Michel del Castillo con cinco títulos en español⁴ y, hoy por hoy, agotados o no siempre fáciles de encontrar; José Luis de Vilallonga con cuatro⁵ y, más recientemente, Rodrigo de Zayas⁶ y Agustín Gómez Arcos⁷. Estas traducciones adolecen además de una escasa accesibilidad, pues algunas de estas ediciones han sido descatalogadas o están agotadas, de una gran diversidad de perfiles en cuanto al origen mismo de la traducción –autotraducción o traducción profesional–, y también en cuanto al grado de traducibilidad de las obras en sí.

Al tratarse de un caso extraño o extremo de traducción por lo que supone traducir a un autor no a una lengua extranjera sino a la suya materna, el primer traductor, el más natural, sería potencialmente el propio autor de la obra y la puerta siempre queda abierta a esta posibilidad. Pero pocos ejercen esta función, pues confrontados a su propia obra sería más fácil que la rescribieran o versionaran antes que comportarse como simples «trasladadores» de lenguas. Este es el caso, junto con Rodrigo de Zayas, de Agustín Gómez Arcos que ha rescrito o (re)creado en español *Un oiseau brûlé vif* y *L'Aveuglon*, en sendos ejercicios de autotraducción literaria. En *Un pájaro quemado vivo* y en *Marruecos* el autor vuelve sobre sus textos y los modifica dependiendo del lector al que va dirigido, destaca determinados aspectos, silencia o reelabora otros⁸. En cualquier caso, la existencia de numerosos esbozos y versiones de sus obras en francés /o castellano pone de manifiesto la relación continua del autor con la rescritura.

Si la autotraducción deriva casi de forma natural hacia la recreación del texto, esta posibilidad depende en gran medida de la relación que mantienen los autores bilingües con la lengua materna y con respecto a la lengua de escritura. La mayoría de

⁴ *Las Lobas del Escorial* (Luis Caralt editores, 1977); *Tangy. Historia de un niño de hoy* (Ikusager, 1999); *Calle de los archivos* (Ikusager, 2002); *Mi hermano el idiota* (Ikusager, 2003); *La religiosa del Madrigal* (Styria, 2007). Esta fragmentaria selección de títulos de la voluminosa obra de Michel del Castillo es bastante aleatoria en cuanto a las fechas o importancia de las novelas.

⁵ La editorial DeBolsillo publica en 2003: *El hombre de sangre*, *Furia*, *Allegro Bárbaro* y *Fiesta*.

⁶ La Editorial Almuzara ha publicado en 2006, *Los Moriscos y el racismo de Estado. Creación, deportación y depuración (1499-1612)* y, en 2007, *Ibn'Arabi de Murcia. Maestro de amor, santo humanista y hereje*. Su tetralogía, *Ce nom sans écho*, está sin traducir.

⁷ El propio autor tradujo *Un pájaro quemado vivo* (Debate, 1986) y *Marruecos* (Mondadori, 1991). En 2006 la editorial Cabaret Voltaire publicó *El niño pan* y en 2007 *El Cordero carnívoro*. El mismo Agustín Gómez Arcos dice diferenciarse de Jorge Semprún, Hector Bianciotti y otros escritores que han elegido el francés, pues para él la lengua es un instrumento de trabajo, y no descarta la posibilidad de escribir en español ni de traducirse (Sorela, 1986).

⁸ Estos aspectos de la autotraducción aparecen estudiados en los trabajos de Patricia López López-Gay (2005) y M. Carmen Molina Romero (2003a).

los autores citados no viven una situación de bilingüismo literario en este sentido pues, o bien escriben a veces en una lengua, y otras, en la otra, o bien lo hacen exclusivamente en una de ellas, descartando casi siempre ser los traductores de sus obras francesas. Así, por ejemplo, Jorge Semprún escribe mayoritariamente en francés, aunque la lengua original de su última novela *Veinte años y un día* sea el castellano, y todas sus novelas han sido traducidas por un largo elenco de profesionales de la traducción. El caso más exclusivo con una lengua es el de Michel del Castillo, que ha abandonado por completo el español como lengua literaria y de comunicación e interioriza esta dualidad como un trauma lingüístico original.

Pero es más, no sólo las condiciones normales de traducción parecen haberse invertido, pervertido o conspirado para desalentar al traductor en el caso de estos autores bilingües, sino que estas mismas condiciones lingüístico-literarias pueden repercutir en la propia traducibilidad del texto a la lengua materna del escritor. Sabemos que el contenido de numerosas obras de estos autores franco-españoles está relacionado con una temática española y que, por lo tanto, encontramos en sus textos diversos grados de concentraciones de referencias culturales y lingüísticas a España y a su lengua. El papel de esta segunda lengua latente tras la francesa, es tan evidente que el corpus de palabras y expresiones en castellano crece, en algunas ocasiones, hasta llegar a convertirse en un personaje narrativo de gran importancia en la ficción francesa⁹. Las referencias a la otra lengua, la materna, ocasionan en algunos autores que sus obras sean difíciles de traducir de cara al lector español, pues resultan obvias tanto la explicitación de referencias culturales como lingüísticas (traducción de algunos términos, comentarios metalingüísticos, etc. que hay que suprimir) e, incluso, se puede ver alterado el contrato narrativo original en el que era manifiesto el contacto de dos lenguas: la francesa y la española¹⁰.

Así pues las novelas escritas en francés por estos autores oscilan entre las que no plantean problema alguno de traducción a la hora de verterlas al castellano y aquellas que, por algún motivo, pueden ver alterado su grado de traducibilidad en mayor o menor medida. Dentro de esta escala de valores de traducibilidad destaca la novela de Jorge Semprún *L'Algarabie* como la que opone mayor resistencia a la traducción, pues su contrato narrativo nace del mismo contacto del francés y del español de los personajes bilingües que aparecen en ella, incluido el narrador-traductor. Paradójica-

⁹ Por ejemplo, el caso extremo de *L'Algarabie* de Jorge Semprún (cf. Molina Romero, 2003b).

¹⁰ Otro ejemplo es el de la obra de Michel del Castillo y el uso que este autor hace de un determinado material lingüístico y de extensas referencias culturales que, a veces, dan pie a ensayos completos como *Le sortilège espagnol* (1977), *Le dictionnaire amoureux de l'Espagne* (2007). Michel del Castillo tiene predilección por palabras o expresiones españolas intraducibles en francés. Su fina prosa francesa está cuajada de palabras rancias, de hondo calado español, que dan especialmente cuenta de la identidad lingüística y cultural de lo hispano (cf. Molina Romero, 2003c).

mente, en el polo opuesto y, a pesar de su aparente neutralidad en francés, se encuentra la novela de Agustín Gómez Arcos *L'Enfant pain* al desvelar una gran riqueza de traducción al castellano. Y todo ello pese a que raras veces aparecen en las obras de Agustín Gómez Arcos expresiones o palabras que delaten el origen español del autor, o algún que otro neologismo que podría tacharse de hispanismo¹¹ más o menos intencional.

Es posible percibir, en este sentido, un aparente desarraigo de la lengua española en la escritura francesa de Agustín Gómez Arcos que más tarde trataremos de poner en tela de juicio, con respecto a los otros autores mencionados, en el sentido de que acalla o difuma más la voz autóctona que late en sus textos. El extrañamiento de la lengua materna alcanza un alto grado en este autor cuya aparente neutralidad en la lengua francesa no se ve interferida en ningún momento por el castellano, evitando al mismo tiempo caer tanto en el folclorismo como en el colorismo típicos de escritores relacionados con una temática española. Su escritura de contrastes consigue conjugar una sorprendente y fidedigna memoria española pero expresada en lengua francesa, filtrada por completo por la otra lengua y el distanciamiento del exilio.

Si alguna de las obras de los autores anteriormente citados puede aportar su grano de arena a esta reconciliación con nuestra memoria histórica es, sin duda alguna, la narrativa de este almeriense afincado en París desde 1968. En los 30 años que permaneció en la capital gala, escribió una larga docena de novelas que, sin poder calificarse propiamente de históricas, poseen un alto compromiso con la memoria española de esa época. Sin embargo, la obra de este autor en su tierra, «amordazada»¹² aún por la lengua de expresión que le dio el éxito literario internacional anhelado, ha permanecido enterrada junto a un pasado que era preciso olvidar. Y si algún mensaje nos transmite a través del tiempo la combativa y ácida obra de Agustín Gómez Arcos es la necesidad de recordar y de hablar de la memoria de un pueblo.

La narrativa incisiva y alegórica de Gómez Arcos, cuyo tema fetiche es la España franquista, no es un bálsamo para restañar heridas del pasado, sino un verdadero

¹¹ Cf. Le Vagueresse (2001: 237-240) y Alonso Díaz y Coca Méndez (2006: 298).

¹² Mientras que la obra de Gómez Arcos ha sido traducida a más de dieciséis lenguas tan diversas como el inglés, el hebreo, el sueco, el árabe, el ruso, el noruego o el portugués, sufrió en España un boicot por parte del sector editorial que la tachó de «historias duras» para no publicarlas (Cruz, 1980). Aunque la obra de Gómez Arcos pudo ser traducida y publicada por editoriales latinoamericanas, fue el propio autor quien no lo quiso, a modo de «pequeña venganza» ante este rechazo que no le dejaba indiferente: «tendrán que ser ellos los que acepten con todas sus consecuencias la entrada de mis libros en este país» (García, 1985). Han sido pues las adversas condiciones del mercado editorial las que han propiciado que hoy tengamos que asistir a la publicación de traducciones de sus obras y no a originales de su puño y letra, pues el autor nunca deja de escribir en español y muchos de sus textos podrían haber sido dobles o bilingües. Motivo también por el cual el autor se aseguró en vida la exclusividad de las traducciones a su lengua materna.

proceso de cauterización y de exorcización. La literatura de este autor exiliado en el espacio y en la lengua es externa tan sólo desde el punto de vista de su modo de producción, pues en cuanto a su universo ficcional es completamente interno e interior. Sus historias están confinadas siempre dentro de la España de posguerra, en ambientes opresivos y cerrados. El maniqueísmo que se instaura en la escritura de Gómez Arcos, no es ni lingüístico ni el de identidad, como en el caso de Michel del Castillo u otros autores, sino el mismo que divide a la sociedad española en dos bandos. Esta fractura que recorre España de norte a sur, vertebrada de igual modo la obra gomezarquiiana imponiendo una valoración dicotómica entre el bien y el mal, entre vencedores y vencidos, desarrollada por una larga lista de símbolos contrarios y de indicios narrativos.

Agustín Gómez Arcos posee un profundo sentimiento de España que marca y da forma a todo su universo narrativo; un sentimiento casi unamuniano de una España que le duele y que siempre está presente. Por eso sus novelas a pesar de estar escritas en francés no dejan de ser españolas y, sin duda, la elección de esta lengua que le da la libertad de expresión tiene el efecto de hacerlo más profundamente escritor de lo español. La exclusión de la lengua evidencia, por encima de todo, su españolidad y lo perfila como escritor de lo español en francés.

La transición amnésica de la sociedad española se convierte para Agustín Gómez Arcos en pecado capital de olvido, pues afirmaba en una de sus entrevistas que la novela es la memoria de la humanidad, más que cualquier otra expresión literaria, y que si el político olvida el escritor no puede hacerlo y él mismo no lo hará nunca (Fidalgo, 1978). Su fidelidad a lo que él llama su «memoria española» trasciende el tiempo, el espacio y, por supuesto, la lengua en la que escribe.

Ejemplo de esta escritura de la memoria es la novela *L'Enfant pain*, traducida en 2006 al castellano por la editorial Cabaret Voltaire, crónica literaria, testimonio novelado de un pueblo y de una época, escenas de una vida dura que Agustín Gómez Arcos no quiere ni puede olvidar pero que esculpe en francés con el cincel de la lengua extraña que le abre la puerta de libertad. Pintura social y de denuncia, que nos inmortaliza y nos define tanto o más que cualquier otro documento histórico o fotográfico, con un incalculable valor y que nos llega con un considerable retraso de veintitrés años.

Esta novela publicada en 1983 por la editorial Seuil es la quinta que Gómez Arcos crea en francés. Aunque posterior en el tiempo es sin duda anterior en el universo del autor pues forma parte de un magma narrativo primigenio que ya estaba presente antes de abandonar España y su carrera de dramaturgo. Puede calificarse como la más autobiográfica de sus novelas, la más próxima a ese sustrato originario de la memoria: amalgama conjunta de tierra, raíces íntimas y recuerdos, arrancada de cuajo a una infancia devastada por la guerra y la inmediata represión de la posguerra.

Una levadura biológica que, como la madre del vino, permitirá que la escritura de Gómez Arcos fermente y florezca aunque sea en lengua extranjera.

Examinando el texto en francés de Gómez Arcos, la traducción no es aparentemente más complicada de lo que pudiera ser la de cualquier otro escritor. Lo que sí percibe el traductor es estar ante una situación extraordinaria, pues traducir un autor a su propia lengua materna infringe casi las premisas de lo que es la traducción y pone al traductor en un compromiso inaudito, al confrontarlo a un texto cuyo autor posee una magnífica competencia lingüística y literaria de la misma lengua. Esto obliga al traductor a realizar una reflexión profunda no ya sólo sobre el propio acto de escritura bilingüe del escritor al componer su texto, sino también a la hora de comprometerse y arriesgar en la traducción. En este sentido puede decirse que no es, sin duda, igual traducir a Gómez Arcos del francés al inglés o al ruso que del francés a su lengua materna.

En una novela como *L'Enfant pain* es el mismo Gómez Arcos el que ha tenido que resolver escollos propios de la de traducción en el momento de plasmar en francés una realidad profundamente enraizada en la esencia del recuerdo, en lo que tiene de inefable y de complejo al brotar de un entramado de vivencias, sensaciones, emociones, sabores y palabras autóctonas, en el sentido proustiano. Lo difícil no es ya sólo intentar transcribir el frágil y fugitivo recuerdo, sino el recuerdo vivido en lengua materna, verbo y carne reunidos de forma armónica, todavía aferrados a la madre, en tanto que madre biológica y lengua madre, que el autor debe revelar en otro idioma que se interpone como un velo.

El autor disgrega lo que para el niño se presentaba o aprehendía naturalmente junto a través de la lengua y de la experiencia, vertiéndolo en otro molde lingüístico que le obliga a fragmentar, seleccionar matices y percepciones. El autor suple la carencia de correspondencias lingüísticas y culturales con paráfrasis que agudizan más si cabe el mal de madre que aqueja al niño desolado por la situación familiar. Imaginando los pasos del escritor en su proceso de escritura hemos intentado despertar lo que está latente en él, aunar lo que Agustín Gómez Arcos tuvo que descomponer en su escritura francesa por medio de perífrasis para expresar lo intraducible. Los problemas de traducción en esta novela de Agustín Gómez Arcos nacen pues, en realidad, de la necesidad moral de restituir el vocabulario original a la versión castellana, del compromiso de ahondar en la riqueza de un léxico autóctono que se esconde tras la aparente neutralidad de un francés estándar. Bajo el ropaje de la lengua francesa subyace una realidad autóctona y un vocabulario enraizado en la tierra almeriense que lo vio nacer.

Memoria, en este caso, también hecha de palabra, de lo que las palabras nos comunican y de lo que nos hacen sentir. La historia de *El Niño Pan* bucea en los recuerdos de la infancia de Gómez Arcos, y por lo tanto, las palabras también tendrían

que ser las de aquí, las que oyó en su pueblo natal de Énix siendo niño y las que le enseñaron la vida. Agustín Gómez Arcos es deseo de escritura por encima de todo, abriéndose paso con estas palabras y sin ellas, a pesar de la censura, de la lengua y del tiempo, brindándonos la oportunidad de leer el código secreto que deja inscrito en su texto.

Sin poder arriesgar mucho en el terreno de la disposición sintagmática de una sintaxis caracterizada por frases cortas, a veces extremadamente cortas hasta el punto de desmembrar el sustantivo de su adjetivación o el sujeto de su acción. Frases rápidas, interrumpidas por reiteradas comas, por persistentes conjunciones copulativas. Los cauces por donde discurre el texto gomezarquiano son, a veces, angostos y abruptos. Sin duda, este aspecto estructural se hubiera podido suavizar en la traducción, pero en este sentido hemos respetado casi escrupulosamente la puntuación y la unidad de la frase de *L'Enfant pain*. Hemos preferido la yuxtaposición y la coordinación original a la subordinación de frases más largas, pues creemos que son características estilísticas de la forma de escribir de Agustín Gómez Arcos en francés¹³.

El campo léxico, sin embargo, abre grandes posibilidades a la traducción de una obra como *L'Enfant pain*. Recorriendo en sentido inverso el camino que tuvo que franquear el autor al no poder traducir ninguno de esos localismos, que son los grandes ausentes del texto francés, hemos tratado de reimplantarlos en una escritura que va preñada de ellos y los acoge de forma natural, pues las pistas que ha dejado el autor son inequívocas. Determinadas palabras o expresiones aparentemente neutras en francés, pero que en su contexto sugieren constantemente al traductor una gran riqueza y densidad, acaban por adquirir un espesor y una consistencia nueva como si una levadura interna las hiciera encarnarse en palabra viva. Ninguna otra obra de Agustín Gómez Arcos está tan cerca de esa palabra autóctona original y permite con tanta claridad este transvase.

La reiteración de perífrasis como la «fine couche d'argile violette de la terrasse» lleva implícita su traducción en castellano por «la launa del terrado», material empleado para cubrir techos y azoteas en la construcción almeriense tradicional. Nos atrevemos a traducir también «la paille de porcherie» por «la atocha de la chinera», sin duda más connotado en castellano que en francés, o algunas apuestas algo más arriesgadas que nos llevan a adaptar la plantación de «pois chiches» que hay en los «bancales» de la «majada» o del «marchal» (*propriété, parcelle, les terres*) por la de «présules» (*guisantes*), o la traducción de «sarabande» por «juguesca», ambos términos característicos del habla almeriense.

¹³ Estos rasgos estilísticos aparecen con fuerza en otras novelas en lengua francesa como en *L'Agneau carnivore* o *Scène de chasse (furtive)*, además de verse favorecidos por la propia lengua francesa tampoco hay que olvidar su relación directa con el lenguaje de tipo teatral y las acotaciones escénicas.

Este fenómeno puede estructurarse principalmente en torno a determinados campos semánticos y actividades propias de la tierra y, por lo tanto, más ricos en el léxico español y en el habla enixerá, entre los que destacan términos relacionados con trabajos artesanos (construcción, agricultura, pastoreo) y la gastronomía. El cultivo y la recogida del esparto, característicos de la región de Almería, aparecen reflejados con gran detalle en la novela de Agustín Gómez Arcos. A pesar de la falta de correspondencias con los términos en francés, hemos podido emplear términos tan connotados como el coto y la cogida del esparto, la atocha, factor, factoría, los jornaleros, cocer y majar el esparto, el trenzado del esparto (pleita, la tomiza, hacer esparteñas). Como pastor de cabras el narrador evoca aspectos muy concretos que corresponden a un vocabulario específico como, por ejemplo, «ubres enmandiladas» (*les mamelles protégées par des tabliers en toile*), «chotos» (*chevreaux, cabris*), «el sesteo» (*heures de repos*), «esquilas» (*sonnailles*).

Los términos gastronómicos aparecen igualmente aunque, en época de hambreras y escasez, se reducen básicamente a un plato: una «pâtée» o «bouillie». Es decir, una especie de «berbajo» al que llaman eufemísticamente «gachas» o «migas», elaborado con «moyuelo» de salvado o «lentejas» picadas. A esto se le añade migajas de un raquíptico pan negruzco con diversas variantes de ingredientes, mientras que el niño y toda la familia asisten al amasijo del pan blanco, de harina de flor, que su madre hornea para los otros.

Las voces relacionadas con la ideología se convierten fácilmente en insultos estereotipados de honda densidad léxica en la lengua materna, como comenta el propio narrador: la palabra «rojo», en boca de niños¹⁴ y adultos, es más que una simple palabra, va cargada de odio, es dura y cortante como una afilada piedra que se tira contra el hermano.

En comparación con el resto del ancho mundo, el pueblo no era ninguna extraña excepción, como se dice, sino más bien un estupendo muestrario: como en todos lados, los ricos eran de derechas y los pobres de izquierdas. A estos últimos se les dio el nombre genérico de rojos, palabra que, pronunciada por un rico, se estampaba en la cara del pobre como un escupitajo, como para que se marcaran en ella los signos de una nueva enfermedad tan contagiosa como la peste, el cólera, la lepra. *Rojo*,

¹⁴ ¡Sacristán!

- ¡Curilla! [...]

- ¡Al rosario! ¡Va al rosario!

- ¡Se ha cambiado la chaqueta!

- ¡Rojillo arrepentío!

- ¡Moro! (Gómez Arcos, 2006: 87-88).

palabra implacable, sin la menor caridad. En cuanto se soltaba, los lazos de sangre, de nacimiento o de lugar quedaban abolidos. Era una palabra raquílica, descalcificada, una palabra sin amor, con mucho odio. Sonaba como la bofetada que da el hijo al padre, era cortante, se clavaba como cuchillo que se hunde en la espalda de un hermano. Palabra de Caín contra Abel.

Se prolongaba. Días, noches, semanas... ¿Acaso se había despertado esa siniestra palabra para no volverse a dormir, insomne como un crimen oculto en la conciencia? Los rojos no se atrevían a hacer la pregunta en voz alta: temían demasiado la respuesta (Gómez Arcos, 2006: 252-253).

En la escuela del pueblo, el maestro falangista enseña el catecismo y el odio al rojo:

[...] Se llamaba don Manuel Faura y había ganado la guerra. No habían transcurrido diez días desde su llegada y ya ocupaba la alcaldía, usurpada al primer alcalde de la nueva paz, el tío Juan Antonio, quien no era, así lo aseguraba un notificado oficial, sino «alcalde interino». Sin perder tiempo, tomó una medida de gran importancia para el municipio: la creación del Frente de Juventudes Falangistas donde por decreto enroló a los muchachos de entre diez y dieciocho años. Todas las tardes, reunía al grupo y hacían instrucción militar en la plaza del pueblo, seguía una clase teórica de honor y coraje –por supuesto, también militares. Luego enseñaba el sagrado odio al rojo, enemigo mortal de la Patria. Este odio (que el adoraba como otros el amor) debía ser profundo, sin piedad, eterno... y lo bastante fuerte para atravesar inimaginables fronteras y alcanzar de lleno a los soviéticos –¿quiénes?– ¡los rusos, quiénes van a ser!– otro pérfido enemigo de occidente que ningún crío sabía situar en el ancho mundo. Y acababa ensalzando a los nazis. «¡Esa extraordinaria raza, decía inflamado de pasión, de cerebro claro, de casta de héroes! ¡Hombres duros, machos!» (Gómez Arcos, 2006: 406-407).

Es también una cita interesante para la traducción el comentario de los fragmentos de canciones populares, rezos y poemas que aparecen diseminados en *L'Enfant pain* y cuya versión original es ya de por sí una traducción del castellano, que el autor ha tenido previamente que adaptar al francés. Es sin duda fácil reconocer estos fragmentos y restituir la versión que le dio origen, excepción hecha de variantes regionales o locales, que al tratarse de textos orales y escritos estereotipados puedan existir. La traducción que Agustín Gómez Arcos propone de ellos en su original fran-

cés no es la mejor de las posibles, es decir, la más neutra para el lector francés pues en los casos en que ha podido adaptar completamente el fragmento no lo ha hecho, haciendo siempre un guiño bastante claro a la variante española.

Si bien es cierto que Gómez Arcos se resiste a cargar sus novelas de pintoresco color local, tampoco podemos decir que lo aclimate todo. Por ello connota su texto francófono con pequeñas trasgresiones exóticas que arañan la conciencia y la sensibilidad del lector. Es evidente que este efecto desaparece en la traducción para el público español, que inmediatamente reconoce como señas de identidad propias esos elementos exógenos para el lector francés. Por ejemplo, la tradicional cancioncilla infantil:

*Caracol, col, col
saca los cuernos al sol,
verás a tu madre
vestida de sol* (Gómez Arcos, 2006: 141)

Es la traducción que hemos hecho del siguiente fragmento en francés:

*Escargot got got
Ressors tes cornes
Fais un clin d'oeil
Papa se lève
Papa soleil* (Gómez Arcos, 1983: 97)

Sin duda Gómez Arcos ha «españolizado» algo esta cancioncilla célebre que tiene también en francés su equivalente en la *comptine*: Escargot, berlingot / montre-moi tes cornes / ou sinon je te mets dans la casserole, / Un, deux, trois, / croisez les bras!

Igual ocurre con el estereotipado rezo infantil de generaciones de niños españoles, «Jesusito de mi vida, tu eres niño como yo», que Gómez Arcos retranscribe casi al pie de la letra para comentar después su insulsez literaria¹⁵:

*P'tit Jésus de mon cœur
Tu es enfant comme moi
C'est pourquoi je t'aime tant
Et je t'offre mon cœur.
Prends-le
Prends-le
Prends mon cœur avec toi
Il t'appartient!* (Gómez Arcos, 1983: 300).

Los inconfundibles versos de Lorca en boca de María, la hermana del protagonista, se han transmutado en el texto francés de Gómez Arcos en:

¹⁵ Una variante francesa podría ser: Mon bon Jésus, je vous donne mon coeur, prenez-le s'il vous plaît afin que jamais aucune créature ne le puisse posséder que vous seul, mon bon Jésus.

*A l'ombre d'un olivier
Ma belle ramasse l'olive
Et le long bras de l'air lui enlace la ceinture.
Olivier, olivier
Noir et vert* (Gómez Arcos, 1983: 312)

Pequeño homenaje en francés del escritor almeriense al poeta granadino al que admira y que sin duda ha dejado huella en su obra. La poesía y la tradición oral representan siempre el último reducto contra la traducción, pues es la voz que se dirige al corazón y aquella que significa más en la lengua original en la que fue creada que en cualquier otra.

Un último ejemplo para ilustrar este fenómeno lo tenemos en un fragmento de una copla de pescadores que queda expresado por Gómez Arcos en francés como sigue:

*Ivre mort de ton absence
Mon cœur s'éloigne de toi,
Tel un bateau sans nord
Qui tangue sur les vagues* (Gómez Arcos, 1983: 292)

En la traducción se imponía rescatar un texto auténtico del cancionero popular, que es el que dio origen a esta versión francesa:

*Como barquito en la mar
que va pegando vaivenes,
así va mi corazón
cuando te llamo y no vienes* (Gómez Arcos, 2006: 407)

El indiscutible distanciamiento bilingüe que supone el otro idioma debe ser abolido en el acto de traducción, la neutralidad de la lengua ajena encarnarse en connotación idiomática de la lengua materna. El traductor debe esforzarse en descubrir el término o la expresión española se encuentra encubiertamente ya traducido o pensado por el autor en su proceso de escritura bilingüe. El acto de traducción es fluido siempre y cuando se respete esta premisa, que hace que el texto recobre naturalmente su tono. Igualmente por ello se constata la ausencia de problemas de adaptación o de referencias culturales ya que el referente de esta historia de posguerra corresponde a una realidad histórica propia.

En Gómez Arcos recobrar la memoria histórica pasa forzosamente por recobrar la memoria lingüística que le dio vida, remontar hasta lo más innato e inherente. Si Gómez Arcos universalizó su literatura al escribirla en francés, dado que para él «las cosas esenciales se dicen de la misma manera en todos los idiomas» (Sorela, 1986), ésta sin duda se connota o se caracteriza al rescribirse hoy en castellano y al ser recibida por un público autóctono que le encontrará un nuevo sabor. Pues siempre queda preguntarse qué es lo que llega a comprender el lector francés, o extranjero, de las

historias de aquí que Gómez cuenta en francés: todo y a la vez no todo, pues ese receptor está privado de la memoria histórica y lingüística necesarias para sentirla. Queda todavía por producirse la recepción de este autor en su tierra, todavía por realizarse el reencuentro con un público y una generación a la que va muy especialmente dirigida su obra. Agustín Gómez Arcos «ingresa» en las letras españolas, ahora ya el tiempo pertenece a la lectura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO DÍAZ, Rosa M^a & Beatriz COCA MÉNDEZ (2006): «La escritura gomezarquiiana o la cultura del desarraigo», in Bruña Cuevas M. *et al.* (eds.), *La Cultura del otro: español en Francia, francés en España / La Culture de l'autre: espagnol en France, français en Espagne*. Sevilla, APFUE, SHF y Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Sevilla, 290-299 [Disponible también en <<http://www.culturadelotro.us.es/actas-ehfi/pdf/3alonsoycoca.pdf>>].
- CASTILLO, Michel del (1959): *Tanguy: histoire d'un enfant d'aujourd'hui*. París, Club des Éditeurs.
- CASTILLO, Michel del (1964): *Les louves de l'Escurial*. París, Laffont.
- CASTILLO, Michel del (1977): *Le Sortilège espagnol*. París, Juillard.
- CASTILLO, Michel del (1994): *Rue des archives*. París, Gallimard.
- CASTILLO, Michel del (1995): *Mon frère l'idiot*. París, Fayard.
- CASTILLO, Michel del (2005): *Dictionnaire amoureux de l'Espagne*. París, Plon.
- CASTILLO, Michel del (2006): *La religieuse du Madrigal*. París, Fayard-Seuil.
- CRUZ, Juan (1980): «El español Gómez Arcos, “escritor francés” a pesar suyo», *El País Digital*, 13/08/1980.
- DÍAZ ARENAS, Ángel (s.a.): «Retrato de una movida vida», [Consulta en línea: <<http://toulouse.cervantes.es/Biblioteca/doc/semprun.pdf>>; 15/10/2007].
- FIDALGO, Feliciano (1978): «Patrick Modiano, Premio Goncourt de novela. El español Agustín Gómez Arcos, finalista». *El País Digital*, 21/11/1978.
- GARCÍA, Ángeles (1985): «El último creador en el exilio. Agustín Gómez Arcos dice que la España socialista no le ha abierto las puertas que le cerró el franquismo». *El País Digital*, 30/06/1985.
- GÓMEZ ARCOS, Agustín (1975): *L'Agneau carnivore*. París, Stock
- GÓMEZ ARCOS, Agustín (1978): *Scène de chasse (furtive)*. París, Stock.
- GÓMEZ ARCOS, Agustín (1990): *L'Aveuglon*. París, Stock.
- GÓMEZ ARCOS, Agustín (1984): *Un Oiseau brûlé vif*. París, Seuil.
- GÓMEZ ARCOS, Agustín (1983): *L'Enfant pain*. París, Seuil.
- GÓMEZ ARCOS, Agustín (1986): *Un pájaro quemado vivo*. Madrid, Editorial Debate.

- GÓMEZ ARCOS, Agustín (1991): *Marruecos*. Madrid, Mondadori.
- GÓMEZ ARCOS, Agustín (2006): *El niño pan*. Edición y traducción de M. Carmen Molina Romero. Madrid, Cabaret Voltaire.
- GÓMEZ ARCOS, Agustín (2007): *El cordero carnívoro*. Traducción de Adoración Elvira. Barcelona, Cabaret Voltaire.
- LE VAGUERESSE, Emmanuel (2001): «L'Agneau carnivore d'Agustín Gómez Arcos: langue de l'autre et amour du même?», in Castellani, J.P, M.R. Chiapparo & D. Leuwers (eds.), *La Langue de l'autre ou la double identité de l'écriture*. Tours, Université François Rabelais, 231-256.
- LÓPEZ LÓPEZ-GAY, Patricia (2005): *(Auto)traducción y (re)creación. Un pájaro quemado vivo, de Agustín Gómez Arcos*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses.
- MOLINA ROMERO, M. Carmen (2003a): «De l'Aveuglon a Marruecos una lectura a contrapelo de Agustín Gómez Arcos». *Especulo. Revista de estudios literarios*, nº 23, <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/cmolina.html>>.
- MOLINA ROMERO, M. Carmen (2003b): «Problèmes de traduction dans *L'Algarabie* de Jorge Semprun». *Cuadernos de Filología Francesa*, nº 15, 149-169.
- MOLINA ROMERO, M. Carmen (2003c): «Michel del Castillo: un bilinguisme conceptuel», in M^a Jesús Salinero Cascante e Ignacio Iñarrea las Heras (coord.), *El texto como encrucijada. Estudios franceses y francófonos*, La Rioja, APFUE y Universidad de La Rioja, vol. I, 559-570 [Disponible también en <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=1011641>>].
- SEMPRÚN, Jorge (1963): *Le grand voyage*. París, Gallimard.
- SEMPRÚN, Jorge (1967): *L'évanouissement*. París, Gallimard.
- SEMPRÚN, Jorge (1969): *La deuxième mort de Ramon Mercader*. París, Gallimard.
- SEMPRÚN, Jorge (1977): *Autobiographie de Federico Sanchez*. París, Seuil.
- SEMPRÚN, Jorge (1980): *Quel beau dimanche!* París, Grasset.
- SEMPRÚN, Jorge (1981): *L'Algarabie*. París, A. Fayard
- SEMPRÚN, Jorge (1983): *Montand, la vie continue*. París, Denoël.
- SEMPRÚN, Jorge (1986): *La montagne blanche*. París, Gallimard.
- SEMPRÚN, Jorge (1987): *Netchaïev est de retour*. París, Gallimard.
- SEMPRÚN, Jorge (1994): *L'écriture ou la vie*. París, Gallimard.
- SEMPRÚN, Jorge (1998): *Adieu, vive clarté ...* París, Gallimard.
- SEMPRÚN, Jorge (2001): *Le mort qu'il faut*. París, Gallimard.
- SEMPRÚN, Jorge (2003): *Veinte años y un día*. Barcelona, Tusquest.
- SEMPRÚN, Jorge (2004): *Vingt ans et un jour*. Traduction de Serge Mestre, París, Gallimard.
- SORELA, Pedro (1986): «Agustín Gómez Arcos ingresa en las letras españolas con su novena novela». *El País Digital*, 06/06/1986.
- VILALLONGA, José Luis de (1959): *L'homme de sang*. París, Seuil.
- VILALLONGA, José Luis de (1967): *Allegro barbaro*. París, Seuil.

VILALLONGA, José Luis de (1971): *Fiesta*. París, Seuil.

VILALLONGA, José Luis de (1974): *Furia*. París, Seuil.

ZAYAS, Rodrigo de (1992): *Les Morisques et le racisme d'état*. París, ELA la Différence.

ZAYAS, Rodrigo de (1996-1998): *Ce nom sans écho*. 4 volumes. París, L'Esprit des Péninsules.

ZAYAS, Rodrigo de (1998): *Ibn'Arabi ou le maître d'amour*. París, Séguier.

ZAYAS, Rodrigo de (2007): «La Historia de España está por escribir». *ABC*, 4/2/2007.

Romanticismo en la segunda mitad del siglo XVIII: *Soirées de mélancolie* de Loaisel de Tréogate

Antonio José de Vicente-Yagüe Jara

Universidad de Murcia

ajvicenteyague@um.es

Résumé

Entre Rousseau et Chateaubriand, Loaisel de Tréogate (1752-1812) est un de ces romanciers sentimentaux et moralisateurs de la seconde moitié du XVIII^e siècle qui cultivent le sentiment et la sensibilité. Nous avons considéré intéressant d'étudier l'œuvre et le personnage de Loaisel de Tréogate, où on peut voir des traits précurseurs qui ont aidé à formuler le Romantisme du XIX^e siècle. Grâce à l'analyse des différents récits des *Soirées de mélancolie* (1777), ouvrage représentatif de cette période, nous prouvons que Loaisel de Tréogate mérite d'être connu comme écrivain «romantique», à côté des grands auteurs romantiques du XIX^e siècle.

Mots-clé: romantique; préromantique;

Abstract

Between Rousseau and Chateaubriand, Loaisel de Tréogate (1752-1812) is one of those sentimental and moralistic novelists from the second half of the 18th century promoting sensibility and sensitivity. We deem the study of Loaisel de Tréogate and his work interesting, where forerunner traits helping to formulate the 19th century Romanticism can be found. Through the analysis of the different stories making up the *Soirées de mélancolie* (1777), which is a significant work of this period, we show that Loaisel de Tréogate deserves to be called Romantic writer, along with the great Romantic authors of the 19th century.

Key words: Romantic; Pre-Romantic; morals; sensitivity; melancholy.

* Artículo recibido el 20/01/2008, aceptado el 5/03/2008.

** Este trabajo se enmarca en los proyectos de investigación *El relato corto francés en el siglo XIX* (HUM2007-64877/FILO, del Plan Nacional de I+D del Ministerio de Educación y Ciencia) y *Formas narrativas breves entre dos siglos. Estudio, recepción y traducción* (05706/PHCS/07, financiado con cargo

morale; sensibilité; mélancolie.

0. Introducción: ¿«Prerrománticos» o «primeros románticos»?

Ningún hecho de la historia literaria, por pequeño que sea, es completamente comprensible si no lo situamos en la serie de hechos del mismo orden que lo han determinado, o al menos anunciado o preparado. Es indispensable buscar hacia atrás en el tiempo para poder encontrar el comienzo y los primeros indicios por los que, antes de salir a la superficie, un movimiento intelectual comienza a apreciarse. Existió un romanticismo antes del Romanticismo, que la mayoría de los críticos llaman «prerromanticismo». No cabe ninguna duda sobre la existencia de este periodo de encaminamiento hacia lo que, en la historia de la literatura francesa del siglo XIX, se ha llamado desde siempre el periodo romántico. Pero sí se ha dudado sobre los límites y el nombre que conviene asignarle.

Anteriormente se limitaba la preparación del romanticismo a los años que precedieron inmediatamente la formación de la Escuela Romántica, es decir a los veinte primeros años del siglo XIX. Esto significaba admitir que dos décadas habían bastado para llevar a cabo, en la literatura francesa, el cambio más profundo que esta había sufrido desde hacía trescientos años. Esta teoría, hoy ya no es aceptable. Para explicar los orígenes del romanticismo, habría que remontar hasta los primeros años del siglo XVIII, incluso hasta los últimos años del XVII (Estève, 1923: II). Pero el momento a partir del cual podemos decir que decididamente hay algo que ha cambiado en la orientación general de la literatura francesa coincide con los años en los que aparecen las grandes obras de Jean-Jacques Rousseau y, para ser más precisos, con el año 1761. Esto no quiere decir que Rousseau sea el padre del romanticismo ni que el romanticismo haya salido completamente formado de su cabeza. Pero el brillante triunfo de su *Nouvelle Héloïse* consagró la decadencia de la tradición clásica; puso fin al dominio exclusivo que esta ejercía sobre las ideas. En cuanto a la Revolución, no fue sino un accidente que precipitó una evolución de la cual se puede afirmar que sin él se habría producido igualmente, aunque más lentamente sin duda alguna. Este lapso de sesenta años, entre la publicación de *La Nouvelle Héloïse* y 1824, ha sido llamado «prerromanticismo» por muchos estudiosos.

El término «prerromanticismo», que utilizan todavía la mayoría de los especialistas, tiene sus detractores. La tendencia actual de la crítica es la de ver en este una

al Programa de generación de conocimiento científico de excelencia de la Fundación Séneca, Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia).

expresión cómoda a falta de una mejor para designar los comienzos de la renovación que se cristalizará en los años 1830 en la Escuela Romántica y que ha continuado, con formas más evolucionadas, hasta nuestros días. A lo sumo la crítica reconoce la existencia de un esbozo, de una tentativa de romanticismo anterior a 1820, pero sobrentiende que los «románticos» del siglo XVIII estaban todavía en minoría y el romanticismo no del todo maduro. También se emplea el término «moderno» que, aunque demasiado general, recubriría con bastante precisión este cambio profundo de los corazones y de las ideas. Quizá sería preferible hablar de «primeros románticos». El término «prerromanticismo» constituye, en efecto, una categoría de transición, una pequeña categoría con poco espacio reservado en la historia literaria; no tiene la capacidad requerida para contener la producción «romántica» del siglo XVIII y, de hecho, la mayor parte de esta producción permanece fuera, es decir en el olvido.

Se suele decir de estos escritores que son, a pesar de todo, autores «menores» que han balbuceado lo que los grandes románticos expresarán después mucho mejor. Pero, aun cuando son torpes, los «románticos» del siglo XVIII son los primeros en decir ciertas cosas, y su obra tiene, por ello, una sinceridad y una fuerza que no siempre tendrán los productos mejor acabados de sus sucesores (Bousquet, 1972: 16). En 1820, existe ya una voluntad colectiva de ser romántico; los cenáculos dan las normas y fijan la ortodoxia; el romanticismo se convierte en un movimiento organizado y pronto será un movimiento oficial. Los escritores del siglo XVIII, al contrario, permanecen aislados; no se han puesto de acuerdo entre ellos para ser «románticos»; no saben que lo son y el estilo que crean entonces es tanto más verdadero cuanto que no tiene nombre.

1. Importancia de Loaisel de Tréogate en la historia de la literatura francesa

En la riqueza creadora de principios del siglo XIX, muchos escritores hunden raíces profundas en el siglo anterior. Se ha insistido mucho sobre el lugar que ocupan los grandes autores del siglo de la Ilustración en la formación del Romanticismo, dejando fuera a algunos escritores menos importantes, cuya contribución se ha olvidado.

Novelista y dramaturgo, Joseph Marie Loaisel, conocido como Loaisel de Tréogate (1752-1812), nos ha dejado obras que, tras su muerte, fueron olvidadas por un público orientado ya hacia nuevos horizontes. Loaisel parece haberse inspirado en el ambiente intelectual y literario de su época. Sin embargo, en su obra narrativa comienza a verse algo nuevo, el indicio de una sensibilidad particular, el testimonio de la complejidad de la búsqueda de la felicidad, y *Dolbreuse* (1783) es la obra en la que el autor consigue concretizar mejor estos elementos. Esta novela es el texto más rico

de Loaisel en el plano didáctico, el más fértil en ideas filosóficas; es esencial para el conocimiento del pensamiento de Loaisel de Tréogate. Una lectura minuciosa de la obra permite encontrar en ella la semilla de todo lo que caracteriza el alma romántica: desahogo de una sensibilidad aguda, placeres de la voluptuosidad amorosa, satisfacción intensa de existir, efusión de melancolía, evasión más allá de lo tangible, vuelta a la fe cristiana, vacío de las pasiones, etc... A todo esto hay que añadir la preocupación por la crítica social, a través de la cual Loaisel desvela y denuncia la cara hipócrita de la sociedad, como ya lo había hecho su predecesor Jean-Jacques Rousseau, inspirador indiscutible de la concepción de Loaisel de Tréogate.

Loaisel descubrió un verdadero lenguaje afectivo, una mezcla de sentimientos originales, expresada mediante una fascinación de luces y sombras. En esto se aproxima a Prévost, tomando prestadas de Baculard técnicas narrativas que, en las imágenes fúnebres, volverán a aparecer, primero en Chateaubriand, Lamartine y Vigny, antes de encontrar otras expresiones estéticas en Nerval y Baudelaire.

Le commerce de l'âme avec les instincts de mort constitue chez l'auteur de la *Comtesse d'Alibré* un thème obsédant. Conforme à la tendance générale du genre sombre, Loaisel examine chez ses personnages les moments délirants de la mort. Il en fait ce que nous pourrions appeler une sorte d'*anatomie nécrologique*. L'existence devient ainsi un apprentissage de la mort, au terme duquel le narrateur s'exprime toujours par une prose quasi poétique (Gimenez, 1992: 10).

Loaisel de Tréogate se sitúa en un momento importante de la historia de la literatura francesa: entre Rousseau y Chateaubriand, se trata de uno de esos escritores de finales del siglo XVIII que la crítica suele meter dentro del saco que llaman «pre-romanticismo». Hemos considerado interesante estudiar la obra y el personaje de Loaisel de Tréogate, cuyos rasgos precursores ayudaron a formular el Romanticismo, centrándonos en sus *Soirées de mélancolie* (1777) como obra significativa de este periodo. Gracias al análisis de los diferentes relatos que componen las *Soirées de mélancolie* y a la exposición e ilustración de los temas que aparecen en esta obra mediante fragmentos extraídos del texto, demostraremos que Loaisel de Tréogate merece el apelativo de escritor «romántico», junto a los grandes autores románticos del siglo XIX.

Dans les *Soirées de mélancolie* [...] on trouve un peu de tout ce qui faisait alors fureur en France: du Rousseau, du Gessner, du Young, de l'Ossian et même des *Mille et une nuits*. Il n'est pas

étonnant, par suite, qu'on y trouve aussi quelque chose de ce qui devait être goûté et admiré après 1820 (Estève, 1923: 76).

Loaisel de Tréogate, víctima de la indiferencia de la siguiente generación, era poseedor de un gran fondo estético a la vez novelesco y dramático, de una sensibilidad próxima a la de los románticos del siglo XIX, de una gran inspiración creadora, que podemos observar en sus *Soirées de mélancolie*, de un alma afligida como la de René de Chateaubriand o como la de *Oberman* de Senancour. Hubo que esperar hasta comienzos del siglo XX para que la mirada de la crítica se dirigiera de nuevo sobre este escritor que había permanecido durante tanto tiempo oculto, aun siendo uno de los más fecundos entre los autores llamados «menores» de finales del siglo XVIII. Si la crítica literaria del siglo XIX le dio la espalda inmediatamente después de su muerte, en vida, sin embargo, sus obras retuvieron la atención de los críticos y gozaron de un gran éxito de público¹.

2. En torno a las *Soirées de mélancolie* de Loaisel de Tréogate

Loaisel de Tréogate nos introduce sus *Soirées de mélancolie* a través de un prefacio, en el cual podemos leer cuáles fueron sus motivaciones y sus intenciones al escribir esta serie de «petits Contes Moraux» (*Soirées*, p. I), lo que nos lleva a poder comprender mejor lo que escribió y el porqué de cómo lo escribió.

Dos son los reproches que han hecho al autor, durante su vida, sobre esta obra. El primero de ellos es esa atmósfera sombría y melancólica que aparece en sus relatos, que ya aparecía en sus dos anteriores *nouvelles*: *Valmore* y *Florello*, ambas datadas de 1776, un año antes de la aparición de *Soirées de mélancolie*. Loaisel afirma que cada persona es distinta a todas las demás, y que nuestras diversas maneras de ser influyen necesariamente sobre nuestras diversas maneras de ver, de actuar, de pensar y de escribir. Pero las personas no solo se diferencian entre sí por la fisonomía y el carácter propio de cada una de ellas, que adquirieron al nacer, sino que, además, este carácter sufre alteraciones por el entorno en el que las personas viven, que se desprenden de la educación y de la sociedad; estas influencias a las que se ve sometido el hombre acaban casi siempre con el carácter original. Es muy difícil expresar sentimientos que el escritor no experimenta o no ha experimentado a lo largo de su vida: «on se lasse bientôt d'un travail qui ne peut qu'être aride quand le cœur n'est pas de concert avec la plume» (*Soirées*, p. VII). De acuerdo con esto, Loaisel afirma que no

¹ Las *Soirées de mélancolie* de Loaisel de Tréogate fueron editadas en 1777 y reeditadas en 1794 (*An III*), como otras tantas obras del autor que fueron reeditadas en vida, lo que prueba que fue un escritor muy leído por sus contemporáneos.

sabe escribir sino sobre aquello que siente, lo que justifica su inclinación por la melancolía.

Loaisel de Tréogate es uno de esos escritores sentimentales y moralizadores que cultivan el sentimiento y la sensibilidad, siguiendo las huellas de Rousseau. Así, la novela sentimental se une al cuento moral para desarrollar intrigas sobre desgracias e infortunios. Pero en las obras de Loaisel, los desenlaces son exagerados; encaminan a todos los héroes hacia la muerte, con un paroxismo propio de él (Séité-Salaün, 2000: 144). En esta «série de très courtes nouvelles intitulées *Soirées de mélancolie*» (Séité-Salaün, 2000: 145), tan solo uno de estos «idylles champêtres» (Séité-Salaün, 2000: 145), *Nisa*, tiene un final totalmente feliz.

En cuanto al segundo de los reproches realizados por los contemporáneos de Loaisel de Tréogate, la supremacía de las escenas y descripciones campestres, debemos decir que *Soirées de mélancolie* es una obra escrita en el campo, como el mismo autor afirma al principio de este prefacio: «J'étois à la campagne quand j'écrivis ces petits Contes Moraux; ils sont le fruit des diverses impressions qui m'agitoient chaque soir, au retour de la chasse, qui, pendant quelques jours, fit à peu près, ma seule occupation» (*Soirées*, p. I).

A diferencia de la ciudad, en donde el lujo y el gusto por lo frívolo llevan a la corrupción de la sociedad y al vicio, la soledad del campo invita a la meditación y a la exaltación de los sentimientos más profundos. Loaisel sigue el impulso de su corazón en este sentido:

[...] né loin des peuples, dans la simplicité ingénue des champs, j'aime à exercer mes pinceaux sur des objets qui me rappellent les beaux jours de mon enfance & que je voudrais toujours voir: le séjour que j'ai fait dans les Villes ne m'a que trop appris à regretter & à chérir la vie rustique.

Des moissons, des vendanges, des troupeaux épars dans les plaines, & des chaumières couvertes de mousse; une aurore, une belle nuit, le cours silencieux d'une onde qui s'échappe à travers deux rives couronnées de fleurs à longues tiges, qui se penchent l'une vers l'autre & s'entrelacent; l'ombre & l'odeur du lilas sauvage, la mélodie plaintive de l'oiseau, balancé mollement par le zéphyr sur une branche délicate, la douce lumière du soleil penché vers l'Occident: voilà les spectacles qui me ravissent & qui parlent à mon âme: voilà les objets que je préfère à la pompe & à l'éclat semés autour des trônes (*Soirées*, pp. IX-X).

El autor nos dice en el prefacio de sus *Soirées de mélancolie* que su intención a la hora de escribir estos cuentos no es la de alcanzar la gloria, sino que lo hace por mero entretenimiento propio.

Si je donne mes rêveries au public, c'est moins pour m'attirer son suffrage que pour me satisfaire; je n'aspire point à une gloire, qui est toujours stérile (*Soirées*, p. XI).

Voilà quels seront mes Passe-temps, en attendant que mon faible génie tâche de prendre un essor plus élevé & cherche la véritable gloire dans des fonctions plus grandes & plus nobles (*Soirées*, p. XII).

Loaisel de Tréogate reconoce que sus *Soirées de mélancolie* «dégénèrent souvent en une monotonie abondante, fastidieuse pour bien des gens; mais qui a ses charmes pour l'âme sensible, qui sçait en saisir les touchantes beautés» (*Soirées*, p. 159). Así vemos como Loaisel, y en general los autores, en lo sucesivo, tal como afirma Coulet, escriben para un grupo de lectores y rechazan el juicio de otro grupo: el primer grupo es el formado por burgueses virtuosos y sentimentales; en cuanto al segundo grupo, es el de los aristócratas ociosos y libertinos y de su entorno de parásitos (Coulet, 1991: 419).

Loaisel desea que sus relatos, a los que llama «enfants de la tendresse & de la mélancolie» (*Soirées*, p. XI), despierten en algunas personas un sentimiento de humanidad, que inspiren en ellas una moral dulce y pura, que estrechen los lazos del amor casto, y que prevengan alguna vez los vicios a los que conduce la pereza. Así, el autor anuncia desde el comienzo la finalidad moral de *Soirées de mélancolie*.

Finalmente, Loaisel dice que aceptará gustosamente todos los consejos que quieran darle y que intentará sacar provecho de ellos, pues un buen escritor no se forma sino con trabajo y tiempo: «Pour peu qu'on examine la marche, le développement & les progrès de l'esprit humain, on reconnoît aisément que la perfection ne s'acquiert pas en un jour, & qu'elle n'est que le fruit tardif du travail & du temps» (*Soirées*, p. XIV).

A falta de documentos biográficos, estamos obligados a tener en cuenta los prefacios, las notas salpicadas aquí y allí en las obras y la naturaleza biográfica de los propios relatos. Todos estos elementos tienen la ventaja de proyectar a veces un poco de luz sobre cuestiones biográficas. Así, en el *Avertissement* de sus *Soirées de mélancolie*, Loaisel de Tréogate nos dice que se encontraba en el campo en el momento de componer sus pequeños cuentos morales (*Soirées*, p. I). Y al final del libro, en *Au lecteur*, anuncia:

Un assez long voyage, qu'il m'a fallu faire, m'a empêché de publier les Anecdotes que j'avois promis de donner successivement de deux mois en deux mois, après celles que j'ai déjà mises au jour; mais aujourd'hui que débarrassé de toute contrainte gênante, je puis m'abandonner sans réserve à mon goût pour la littérature, je vais tâcher de remplir incessamment ma promesse (*Soirées*, p. 158).

Loaisel de Tréogate dice que, en esta obra, ha cuidado su estilo más que en sus *nouvelles* anteriores: *Valmore* y *Florello*, y que ha intentado evitar las faltas que le habían reprochado. Por el contrario, afirma que hay errores que no ha corregido, pues cuando escribe, nunca vuelve sobre lo que ha hecho.

[...] je suis comme un voyageur qui a oublié quelque chose de précieux dans l'hôtellerie où il a passé la nuit, qui s'en rappelle à la fin de la journée, mais que la fatigue & la longueur des chemins qu'il a parcourus, empêchent de revenir sur ses pas (*Soirées*, pp. 158-159).

Loaisel cierra sus *Soirées de mélancolie* con una «sorte d'apologie sur le style affectif» (Gimenez, 1992: 57), apoyándose en unas líneas de Rousseau:

La passion pleine d'elle-même s'exprime avec plus d'abondance que de force; elle ne songe pas même à persuader; elle ne soupçonne pas qu'on puisse douter d'elle; quand elle dit ce qu'elle sent, c'est moins pour l'exposer aux autres, que pour se soulager... (*Soirées*, p. 159).

3. Análisis temático de *Soirées de mélancolie*

3.1. Desencadenamiento de las pasiones

En todas las civilizaciones, la humanidad había intentado domesticar sus pasiones y controlar sus emociones; claro es que esta no lo conseguía siempre pero, al menos, se esforzaba en ello y este esfuerzo no era distinto del esfuerzo de ser hombre. La ruptura de los diques, hace ya dos siglos y medio, constituye un hecho de una importancia excepcional en la historia de Occidente. Vemos signos precursores en algunas obras del siglo XVII, como en *Phèdre* (1677), donde la pasión es tan irresistible que su defensa resulta vana. Esta tendencia se acentúa a principios del siglo XVIII. Pero la pasión no deja solo de ser culpable, sino que pronto se convierte en una virtud y en un deber. El amor, que se justifica por sí mismo, es el comienzo de la vida espiritual, y este amor no es en modo alguno un sentimiento puramente platónico. La pasión está así por encima de las leyes morales. Esta nueva moral concuerda perfecta-

mente con la filosofía de la época: psicología de la pasión y de la inquietud de Locke, sensualismo de Condillac, materialismo de Diderot, La Mettrie y Helvétius. Las teorías sobre el origen físico de los fenómenos psicológicos apoyan la moral de la pasión (Bousquet, 1972: 23).

Loaisel de Tréogate, en el cuento² de *L'Empire de la beauté*, nos muestra la pasión de un joven libertino que entra en un convento, haciéndose pasar por una chica, para gozar de los encantos de las jóvenes reclusas. Una vez dentro, elige la que será su primera víctima, Cécile, de la que pronto se enamora.

Je n'avois jamais aimé; la profonde paix de cette retraite, les charmes de Cécile me firent un homme nouveau [...]. «Séduirai-je la vertu la plus pure? ferai-je rougir ce front que le soupçon même de l'artifice et de la perfidie n'altéra jamais»: c'étoit la première fois de ma vie que j'hésitois avant de tromper une femme; mais j'adorois Cécile, & je ne pouvois me résoudre à l'abandonner; ma passion l'emporta sur tous les raisonnemens: notre liaison devint si étroite, que nous ne nous quittions plus. J'attendois l'occasion d'assouvir mes infâmes désirs; mais il falloit que je me fisse la plus grande violence pour en suspendre l'impétuosité (*Soirées*, p. 110).

Cécile, creyendo haber encontrado una gran amiga en él, le pide al joven que se quede una noche con ella, en su cama, tras unas horas de conversación tierna y amistosa; en cuanto Cécile se duerme, el joven la acaricia, la besa y goza de todos sus encantos.

Ô le beau spectacle que celui de la vertu qui sommeille! mais j'y fus insensible, ou plutôt je ne l'envisageai point du côté le plus touchant; je ne voyois que les appas dont mes sens étoient éblouis; je les dévorais avidement & en silence: bientôt ma bouche coupable & enflammée, laisse des traces de feu sur toutes les parties de ce corps adorable, que déjà mes mains effre-

² Loaisel de Tréogate, el «discípulo de Rousseau» (Rossard, 1974: 52) trata los relatos que componen sus *Soirées de mélancolie* unas veces de «contes moraux» (*Soirées*, p. I) y otras de «anecdotes» (*Soirées*, pp. XII, 158). La imprecisión en la clasificación genérica ya la había observado Coulet: «Certaines œuvres n'ont été désignées comme contes moraux ni par leur titre, ni par leur sous-titre, dans aucune édition, réédition ou recueil collectif, mais ont été qualifiées de contes moraux ou assimilées aux contes moraux de Marmontel dans une préface, dans un compte rendu, dans une lettre. Loaisel de Tréogate présente ses *Soirées de mélancolie* (1777) comme de «petits contes moraux», et le *Mercur* en rend compte comme d'une «suite de petits contes moraux, de rêveries et de tableaux champêtres» (Coulet, 1988: 35).

nées palpent & serrent étroitement: aucune considération ne m'arrête, & le Ciel immobile vit s'achever le plus horrible attentat (*Soirées*, p. 112).

En este mismo cuento, otro de los personajes se deja llevar por la pasión. Se trata del narrador, que al ver a una hermosa pastora paseando por el campo, deja de lado su proyecto de dedicarse a la vida monástica y llega incluso a olvidar a su amada Julie. El narrador besa la mano de la pastorcilla mientras esta duerme, pero la joven se despierta, sale corriendo y desaparece entre la vegetación.

[...] j'oublie ma Julie, la maîtresse de mon cœur, celle que depuis deux ans faisoit la félicité de mes jours. Je ne suis plus maître de moi, je vole aux genoux de la Bergère, je prens une de ses mains, j'y imprime le feu de mes transports; & ce baiser, ce délicieux baiser, fait venir sur mes lèvres toutes les voluptés de Paphos. Elle ouvre les yeux, & jette, en me voyant, une clameur aiguë. Soudain elle se lève, s'enfuit & s'enfonce sous les feuillages avec la vitesse d'un faon léger. Elle a disparu, & la nature entière semble avoir disparu à mes regards (*Soirées*, p. 127).

Entonces, el narrador vuelve a acordarse de Julie. Confiesa que aun la quiere y que, aunque ha cedido a la sorpresa de sus sentidos, su corazón no ha sido infiel. Se excusa diciendo que si se ha visto atraído por la pastorcilla es porque tiene sus mismos encantos: sus ojos, sus rasgos, su figura... Habla de Julie diciendo que no es una mujer celosa, pues él no le da motivos para ello gracias a su ternura y su honradez, que lo sitúan fuera de cualquier sospecha de inconstancia. El narrador vuelve a negar que haya cometido una falta en su relación de pareja por el acercamiento a la pastora, argumentando que ha sentido algo por esta solo porque tenía los mismos encantos de Julie; pero sí afirma que se siente culpable por haber escuchado la historia del joven misterioso y, como consecuencia, haber querido abandonar a su amada para apartarse de la humanidad.

Je t'aime toujours, ma Julie, j'ai pu céder à la surprise des sens; mais jamais mon cœur ne te fut infidèle. Cette Bergère m'a touchée, parce qu'elle avoit tes appas; elle avoit tes yeux, tes traits, ta taille qui séduit! ô ma Julie! elle étoit belle comme toi... Tu me pardonneras un transport involontaire & promptement désavoué. Jamais les sombres voiles de la noire jalousie n'altérèrent ton front, ton âme est trop sûre de son empire sur la mienne, ma tendresse & mon honnêteté justifient trop ta confiance, pour que tu me soupçonnes jamais d'avoir voulu

causer ton désespoir par une lâche inconstance; je ne suis donc pas criminel, parce que j'ai senti quelque chose pour un objet qui avoit tes charmes, mon crime est d'avoir écouté une crainte vulgaire, d'avoir voulu me dénaturer, abandonner la femme du monde la plus sensible, la plus accomplie pour devenir un orgueilleux misanthrope, un froid égoïste, pour ne vivre que pour moi (*Soirées*, p. 128).

El narrador, arrepentido, promete entonces mantenerse fiel a su Julie y buscar la felicidad solo en el matrimonio.

Ô ma Julie! je te reverrai, j'irai expier ma faute dans tes vifs embrassemens. Je serai encore heureux des tendres sollicitudes que t'aura causé mon absence; je serai heureux de ton sourire, de tes douces paroles, de tes caresses enivrantes. Je m'abreuverai encore de ces larmes précieuses que t'arrache le plaisir quand tu le goûtes dans mes bras. Ô, Amour! tu fais les délices de l'homme! & tu est le charme des vertus [...]. Puisse-tu protéger mes ans, ceux de ma Julie, & nous faire arriver ensemble à la vieillesse de Philemon & de Baucis! (*Soirées*, pp. 128-130).

Encontramos, en las *Soirées de mélancolie*, un poema en prosa dedicado exclusivamente a Julie (*À ma Julie*), un amor pasado de Loaisel. En esta heroida (Bowling, 1981: 211), el autor idolatra a su amada, que le ha seguido en todos sus errores, describiéndola como una mujer llena de encantos, sentimientos nobles y delicados, ternura, sabiduría, sensibilidad y amor apasionado y verdadero; ella es la única que ha conseguido iluminar la tormentosa juventud del autor.

Ô, ma Julie! reçois le témoignage public de ma tendresse, il t'est bien dû; ton cœur est la source de mille sentimens nobles & délicats, comme ton visage est le siège de toutes les grâces. Convaincue de bonne heure, de la folie des prétentions humaines; tu sçus enrichir ton âme des fruits de la raison, & des sublimes trésors de la sagesse éclairée; c'est à ta sensibilité, toujours inépuisable, à l'amour ardent & vrai, dont tu payas mes soupirs, que je dois ces rapides lueurs de plaisir, jetées, de loin en loin, sur une vie sans cesse orageuse: toi seule parvins à éclaircir quelquefois les épaisses ténèbres amoncelées sur l'aurore de ma jeunesse (*Soirées*, pp. 144-145).

Julie es la única persona que consuela al autor ante las desgracias que sufre en su juventud. A su lado, los días de dolor van acompañados de intensos momentos de pasión y satisfacción.

C'étoit toi, ma Julie, qui étoit le consolateur; tu étois un baume salutaire sur l'âme ulcérée de ton Amant; le jour le plus funèbre devenoit, par te soins, un jour de délices; les pures extases du sentiment succédoient aux sanglots de la douleur: les larmes du plaisir nous inondoient l'un & l'autre; & le tems qui, dans son vol rapide, contemploit le sommeil tranquille & voluptueux de nos âmes, regrettoit, sans doute, de ne pouvoir s'arrêter, pour rendre plus durables ces transports célestes qui ne s'expriment pas, mais qui se font sentir à l'homme sensible & délicat qui sçait les goûter (*Soirées*, p. 147).

Loaisel se siente solo y no puede llenar el vacío que Julie le ha dejado al no estar ya a su lado; no tolera cualquier otra cosa que no venga de su amada, no puede vivir si no es a su lado; a pesar de la distancia que los separa, el autor sigue enamorado de su Julie.

Ô, ma Julie! tu me rendis trop heureux!... tout ce qui n'est pas toi m'importune & affecte douloureusement mes organes; ton absence m'a jetté dans un vuide que rien ne peut remplir: tout est muet où je suis, excepté mon cœur; il s'élance vers toi, ce cœur consumé de tristesse & d'amour; il ne peut rester où tu n'es pas: malgré l'intervalle immense qui nous sépare, il s'unit encore au tien, il s'enflamme à ses battemens précipités (*Soirées*, p. 147).

Prefiere la muerte antes que no poder volver a disfrutar de ella.

Ah! si ma Julie est perdue pour moi, si nos brûlans soupirs, & nos chastes élans ne doivent plus se confondre; si nos âmes enivrées ne doivent plus s'assoupir au doux murmure du plaisir, que je ne me relève jamais de l'abyme, dont je vais bientôt mesurer la profondeur; que ma tombe s'ouvre sous mes pas, & se referme, à l'instant, sur ma tête... (*Soirées*, p. 149)

Finalmente, en *Le Port*, vuelve a aparecer la figura de Julie, ese amor del pasado que no ha olvidado y que está dispuesto a recuperar.

Si ma Julie, que je ne puis oublier, devient encore l'objet de mes rêveries, je ne repousserai point son image, je lui adresserai encore mon amour & mes soupirs, mais ma douleur sera plus paisible; je n'éteindrai point le flambeau de la raison qui m'offrira le secours de sa lumière; je m'armerai de ce courage qui ne se laisse point abattre, & qui plane au-dessus des revers. Sans murmure & sans trouble j'attendrai, d'un Dieu bienfai-

sant, l'union de deux cœurs, qu'il semble avoir destinés l'un pour l'autre (*Soirées*, p. 154).

3.2. Evasión en la religión

Para el escritor romántico, la falta suprema de Dios es haber hecho al hombre tan sensible en un universo tan duro (Bousquet, 1972: 57). Los intelectuales van a acudir a la religión ante su desesperación. Solo una minoría se endurece en el ateísmo; el resto prefiere creer, como Rousseau, que afirma que el más allá le aportará la felicidad total que la vida le rechaza. Si muchos no se atreven todavía a volver a la religión tradicional y se refugian en el deísmo o el ocultismo, sin embargo, desde mitad del siglo XVIII comenzamos a encontrar las primeras manifestaciones de una apología romántica del cristianismo. Se trata de la prueba de la existencia de Dios por la inquietud; la religión ya no es la certeza sencilla que había sido en otro tiempo, sino que se ha convertido en una evasión (Bousquet, 1972: 58).

En la estela cristiana se encuentran Baculard d'Arnaud, Loisel de Tréogate y Bernardin de Saint-Pierre, unidos por sus sentimientos religiosos, su sensibilidad emotiva y su rechazo del racionalismo.

En uno de los cuentos de las *Soirées de mélancolie* de Loisel de Tréogate (1777), *Le Crime puni*, el autor hace sentir a sus personajes un miedo sobrenatural. Mientras que los hombres honrados olvidan sus males en un sueño merecido, los libertinos, pervertidos por una civilización demasiado madura, tiemblan ante la venganza divina (Martin, 1981: 295). Loisel calma, sin embargo, a los lectores del siglo de la Ilustración; insistiendo sobre el hecho de que la Providencia debe manifestarse siempre a través de la naturaleza, revela la explicación racional de los acontecimientos extraordinarios que se ha complacido evocando.

Tras una serie de reflexiones sobre la muerte, el respeto a los difuntos, la profanación de las tumbas, el más allá..., comienza realmente el cuento, que no es sino un ejemplo, según su autor, de que Dios vela por los muertos.

L'exemple qui suit prouve, d'une manière bien terrible, que la Divinité veille sur cette assemblée silencieuse d'êtres inanimés qui dorment la plupart, depuis des siècles, sous la surface de la terre; & qu'elle ne permet pas qu'on profane impunément ces formidables asyles (*Soirées*, p. 69).

El narrador de *Le Crime puni*, que se confiesa creyente, se dirige al lector para explicar el grito y el movimiento de los huesos del cementerio en el cuento. El narrador no quiere pensar que todo esto ocurre por azar, sino que lo atribuye a Dios, pues los tres jóvenes debían ser castigados por sus pecados; el mendigo sería entonces el

instrumento de la venganza divina. Este personaje tiene un papel muy importante en el cuento. Según nos cuenta el narrador, Dios actúa a través de él: es el instrumento del cual se vale la Providencia para hacer justicia, el arma empleada para acabar con los tres jóvenes libertinos.

Bien des gens riront de l'air de bonne foi avec lequel je raconte cette histoire, qu'ils regarderont comme un conte ridicule. Nous ne sommes plus, diront-ils, au temps des miracles; je le dirois comme eux assurément, si je n'avois le bonheur de croire à une toute-puissance Divine & immortelle, qui se signale quand il lui plaît, & comme il lui plaît, dans tous les temps & dans tous les lieux. [...] je ne veut point donner à entendre que le Ciel ordonna directement à ces ossemens de s'agiter pour punir ces malheureux qu'égaroit l'yvresse de leurs sens (*Soirées*, pp. 72-73).

Qui osera assurer que la Providence n'avoit pas conduit ce malheureux en ce lieu pour servir d'instrument à sa vengeance? qui osera dire que tout ce qui nous paroît naturel ou l'effet du hasard, n'est point l'ouvrage d'une main céleste qui tient le fil de tous les événemens, & qu'un voile épais dérobe à notre foible intelligence? (*Soirées*, pp. 73-74)

Vemos, en este cuento, el miedo a un Dios castigador por parte del protagonista, que tras una dura vida de penitencia, morirá creyendo no haber hecho lo suficiente para merecer el perdón divino.

Le teint poudreux, tremblant & entouré de son crime, il voit le Ciel prêt à s'abymer sur lui: il n'ose se mouvoir dans la crainte que la terre ne s'entr'ouvre pour l'engloutir (*Soirées*, p. 71).

Les pleurs de sang dont il baignoit journellement son désert, jointes aux tourmens progressifs de la plus austère pénitence, détruiraient bientôt & sa vie & ses regrets; il mourut, croyant n'avoir point assez fait pour l'expiation des crimes de la jeunesse, & dans la crainte d'un Dieu qu'il voyoit toujours armé de tous les tonnerres, & dont la seule idée l'anéantissoit (*Soirées*, p. 72).

3.3. Evasión en el exotismo

El exotismo también ofrecía un refugio posible ante la inquietud romántica. El hombre sensible sueña con huir a otra parte. Como toda evasión, el exotismo es esencialmente imaginario; sus primeras manifestaciones en el siglo XVIII encontraron

su fuente mucho menos en viajes reales que en los viajes fantásticos tan frecuentes entonces (Bousquet, 1972: 79). El exotismo conservará siempre algo de estos orígenes fantásticos. Cuando los escritores del siglo XVIII salgan de Francia, entrarán fácilmente en el país de las maravillas. Solícitos a la imaginación, los territorios lejanos acogen cómodamente las descripciones de una naturaleza idílica o, mejor todavía, de una naturaleza desmedida y salvaje, tan alabada por los primeros románticos. Loaisel de Tréogate, que no viajó nunca fuera de Francia, se imagina los países de ultramar como una especie de súper-Europa (Bousquet, 1972: 81).

Cuando el exotismo renuncia a lo fantástico, aparece, en sus comienzos al menos, desprovisto de todo medio de expresión. Así, se nos presentan personajes que viven en países lejanos sin que nada en el decorado o las costumbres nos haga saber que hemos salido de Europa. Pero esta ausencia de exotismo no tiene nada que ver con la falta de información, ya que las descripciones de los propios viajeros de la primera mitad del siglo XVIII, en general, no son mucho más elaboradas. Esta especie de impotencia para crear la atmósfera exótica viene, más bien, de la pobreza general de la expresión. Solo en el último tercio del siglo XVIII, cuando las descripciones del paisaje europeo son suficientemente ricas, los viajeros comienzan a ver los paisajes de ultramar y nace el exotismo moderno. Hay que señalar, con respecto a esto, que el más importante de los nuevos escritores exóticos, Bernardin de Saint-Pierre, era admirador y amigo de Jean-Jacques Rousseau, el primero de los grandes paisajistas de la literatura francesa (Bousquet, 1972: 84).

Por otro lado, históricamente, el mecanismo del exotismo no tiene tanta importancia; lo que realmente es importante en una evasión, es el deseo de evasión; y lo más significativo, en este aspecto, no es la calidad de las obras, sino su cantidad (Bousquet, 1972: 85). La literatura del siglo XVIII ha explotado todos los continentes y todos los climas. Loaisel de Tréogate describe en *Florello* (1776), los paisajes de una Luisiana imaginaria:

[...] il respiroit la douce émanation des fleurs, les vapeurs fraîches & légères qui distilloient du firmament pour désaltérer la terre. Il écoutoit le murmure tendre & assoupissant des nappes d'eau qui tomboient doucement des collines, l'agréable frémissement des feuilles, qui se jouent avec les zéphirs, & le chant extraordinaire de quelques oiseaux, qui serpenoient avec bruit sur sa tête. Il considéroit la lueur argentée de l'astre des nuits, le sombre azur d'un Ciel semé de brillantes étoiles; & son âme, enivrée du vif sentiment de sa félicité, restoit comme passive sous l'impression de tant de merveilles (*Florello*, p. 26).

Oriente y Extremo Oriente, sobre todo, estuvieron muy de moda. Pero esta literatura es muy decepcionante y no tiene de oriental más que el título (Bousquet, 1972: 87). El exotismo es sueño, por lo que no tiene la obligación de ser verdadero. Por muy artificiales que sean los relatos orientales del siglo XVIII, si hicieron soñar con Oriente, como aparentemente fue el caso, alcanzaron plenamente su objetivo.

En muchos de los relatos de las *Soirées de mélancolie*, Loisel de Tréogate nos introduce elementos exóticos: así, en el cuento de *La Vision*, los nombres de los personajes (Naboul, Talmuch), elementos religiosos (Omar, Mahomet, Alcoran, Houris), topónimos (Abercouch, l'Iraque Persienne, Istekhar, la Circassie, la Perse, Idu-mée, Alep, Bafra, Palmyre, Almanzour); en el cuento de *L'Innocence protégée du ciel*, los nombres de los personajes (Mirven, Zara, Zillem, Arinbal), topónimos (vallée d'Hallame); en el cuento de *Nisa*, los nombres de los personajes y otros individuos a los que se hace referencia (Nisa, Myrtil, Palemon, Milon, Aglaé, Aristus, Hélène, Licidas, Misis, Ménalque); en el cuento de *Les Regrets*, los nombres de los personajes (Zaruch, Noëma), topónimos (Charidon, río Tigris); en el cuento de *Le Vieux laboureur*, los nombres de los personajes y otros individuos a los que se hace referencia (le Visir Massoud, le Sultan Scebtégghin, Offendiar, Thammath), topónimos (Gaznah, Siège Royal des Sultans Gazenevides, l'Asie, l'Orient, montagne de Raf), gentilicios (Persans, Orientaux, Pichdatiens, Arabes), elementos religiosos (Alla, Alcoran, Mosquée), elementos mitológicos (Anka, Simug). En *Le Port*, encontramos el exotismo en la descripción de la naturaleza; el narrador se entusiasma con el paisaje de los lugares que ha recorrido, aunque sin dejar de recordar su preferencia por su tierra natal:

Transporté sur les ailes de l'imagination, j'ai vu bien des climats, j'ai vu ces lieux délicieux que l'Arne & le Tribe arrosent; j'ai vu ces endroits fortunés que les Orientaux nomment les jardins du monde, & qui sont pour eux ce que les vallées de Thessalie étoient parmi les Grecs; j'ai parcouru la Natolie, les pays de Suze, d'Alep, de Chavilach, & l'Arabie heureuse; j'ai respiré dans le verger de Damas, dans le territoire de Bavan, & sur les bords de la rivière d'Abulla; mais au milieu de ces contrées fécondes, dont je me peignois tous les charmes où j'aimois à m'égarer, je ramenois toujours un œil de préférence sur mon toit rustique (*Soirées*, p. 153).

3.4. Evasión en el terror

Las ruinas ocupan un papel importante en la pintura y en el arte de los jardines del siglo XVIII. Hasta 1750 aproximadamente, las ruinas son simplemente pinto-

rescas y ligeramente nostálgicas; pero en la segunda mitad del siglo, toman un aspecto claramente inquietante.

El gusto por lo inquietante, lo terrorífico o lo macabro es algo muy antiguo, pero no ha estado presente, sin embargo, en todas las épocas. La literatura y el arte francés de la segunda mitad del siglo XVII se abstienen casi completamente de recurrir al miedo; después, de nuevo, al principio del siglo XVIII, el miedo vuelve a estar de moda; Crébillon es el principal promotor de esta vuelta. Era natural que una sociedad ansiosa por sentir fuertemente haya buscado sensaciones fuertes. El terror puede ser una evasión tosca, pero es una evasión segura. Las tragedias de Crébillon corresponden a una tendencia profunda de la época y que no hará sino acentuarse a lo largo del siglo, en Baculard d'Arnaud, en los melodramas de la revolución y hasta en el paroxismo de Sade (Bousquet, 1972: 92).

Distinguimos dos temas principales en el marco del terror en el siglo XVIII: el cementerio y el subterráneo. Nos encontraremos, así, en los relatos de esta época, osarios, panteones funerarios, necrópolis, catacumbas... Los panteones mortuorios y las catacumbas establecen la transición entre el tema macabro y el tema subterráneo. Oscuridad, silencio, soledad son elementos de excepción y de horror que conlleva el subterráneo en el romanticismo. Propicio al misterio y al crimen, el subterráneo es otro mundo donde no entran la lógica y la moralidad superficiales; se trata de una atmósfera ideal para una imaginación perturbada.

Uno de los cuentos de las *Soirées de mélancolie* de Loisel de Tréogate (1777), *Le Crime puni*, es la historia de una broma trágica en un cementerio. En él encontramos el triple tema de la noche, la muerte y el horror; experimentamos aquí ya el tipo de escalofrío que prometería la novela negra veinte años después (Martin, 1981: 295).

La mort guette au détour des pages de Loisel de Tréogate [...]. Cette omniprésence se traduit, tout d'abord, par la fascination: celle des héros et celle du romancier qui se heurtent à la réalité de la mort, à savoir le cadavre; ils tentent d'exorciser la mort dans un crescendo d'horreur et de terreur qui font de Loisel, pour ses premières œuvres, un romancier précurseur du roman noir (Séité-Salaün, 2000: 143).

Desde el comienzo del cuento nos encontramos con elementos que nos llevan a sentir terror; Loisel hace una serie de reflexiones sobre la muerte, el respeto a los difuntos, la profanación de las tumbas, el más allá...

Le respect que tous les peuples ont toujours eu pour les morts, ce recueillement religieux, cette espèce de terreur qu'on éprouve en passant près d'une tombe, d'un cimetière, près en-

fin du lieu de notre dernier repos; ces sentiments, dis-je, qu'on ne peut vaincre, prouvent bien que nos cendres, ces restes précieux de l'humanité ne seront pas l'éternelle proie du silence & de l'oubli, & que le Ciel n'a confié ces dépôts sacrés à la terre que pour les réclamer un jour (*Soirées*, p. 67).

Qui peut songer, sans frémir, que le tombeau, cette dernière couche du genre humain, ne communique point au néant, & qu'au-delà est un monde que le secours du meilleur télescope ne pût jamais découvrir à l'œil d'aucun vivant, où néanmoins nous arriverons tous, d'où n'approchèrent jamais les fantômes désespérans de la puissance & de l'inégalité, & dans lequel on verra empreint sur tous les êtres, le sceau tardif, mais immortel du malheur ou de la félicité (*Soirées*, p. 68).

Este cuento de terror y misterio se desarrolla en un cementerio. Tres jóvenes corruptos regresan, a mitad de la noche, de una casa de campo en donde han estado de juerga. Ebrios, entran a un pequeño cementerio perteneciente a una aldea vecina y deciden profanarlo: violan sepulturas, rompen monumentos e insultan con sus blasfemias los restos que allí yacen.

Ces jeunes gens, conduits par leur mauvaise destinée, arrivent près d'un cimetière de campagne [...]. Ils y entrent, ils violent ces simples sépultures; ils brisent ces monuments dénués de faste qu'avoient élevés la sensibilité ingénue, la douleur sincère, la reconnaissance & la piété; ils insultent par leurs blasphèmes à ces cendres négligées (*Soirées*, p. 70).

Entonces, deciden ir al osario que hay al final del cementerio para dar un concierto a los huesos humanos que descansan en silencio en ese lugar.

Au bout du cimetière étoit un de ces lieux où sont entassés ces débris de l'espèce humaine, que la terre rejette tous les jours de son sein, pour faire place à ceux que la mort a nouvellement frappés [...]. Le son de leurs voix & de leurs instrumens, leurs sarcasmes impies, & leurs rires immodérés interrompent la longue paix de cette solitude, consacrée au repos de ceux qui attendoient, pour se réveiller, le signal de l'Éternel (*Soirées*, pp. 70-71).

Pero en el mismo momento en que se disponen a cantar, oyen un grito que sale del relicario y todos los huesos se mueven de manera que parecen cobrar vida para castigar a los tres jóvenes. Aterrorizados, dos de ellos caen muertos al instante

ante aquel espanto. El tercero se desmaya quedándose dos horas sin conocimiento hasta que se despierta y ve, a su lado, a sus amigos sin vida. Corre a su casa y, en su delirio, cree ver muertos que lo persiguen, esqueletos que lo desuellan y a sus amigos en llamas que lo queman.

Un horrible effroi s'empare de ces trois impies; deux sont frappés d'une frayeur si vive qu'ils en tombent morts à l'instant; l'autre à demi décédé, tombe évanoui sur la terre, reste deux heures entières sans mouvement auprès de ses deux amis, & ne recouvre l'usage des sens que pour les voir l'un & l'autre étendus sans vie à ses côtés [...]. Une fièvre ardente est la suite de la frayeur; un délire furieux le transporte; dans les vifs accès de son mal, il jette d'épouvantables cris; il croit voir des squelettes aux bras longs & décharnés qui le déchirent, ses deux amis en flammes, qui le brûlent, qui l'entraînent dans des gouffres de feu; tous les supplices de l'enfer s'amoncellent dans son sein (*Soirées*, pp. 71-72).

Este joven se retirará del mundo para sufrir una dura penitencia que acabará con su vida; morirá temiendo a Dios pues creará no haber hecho lo suficiente para la expiación de sus pecados. Loaisel de Tréogate analiza esta fascinación ambivalente por la muerte, a la vez repulsión y atracción, oponiéndose a la filosofía de la Ilustración: los héroes de sus obras, que buscan desesperadamente una trascendencia y que muy pocas veces la alcanzan, se contentan con mutilar su cuerpo y llaman a la muerte, bajo la forma de suicidio o de auto-mutilación (Séité-Salaün, 2000: 143).

En *L'Empire de la beauté*, octavo cuento de las *Soirées de mélancolie*, vuelven a aparecer elementos terroríficos. En primer lugar, nos encontramos con las ruinas de un castillo y una capilla abandonada.

À l'extrémité de cette plaine étoit un château ruiné; un tilleul majestueux s'élevoit au milieu de ses décombres, entourés d'un amas de ronces & d'épines. Plus loin se voyoit une chapelle qui se sentoit aussi du ravage des temps; une grande croix plantée en face, l'annonçoit de loin au voyageur; le voisinage d'un moulin à eau, les mugissemens sourds des vents qui se mêloient au bruit mélancolique d'une espèce de cascade qui tomboit lugubrement sur un lit de cailloutage, tout répandoit une certaine horreur sur ces lieux (*Soirées*, pp. 95-96).

Cuando el narrador se encuentra, en aquel lugar siniestro, a un hombre misterioso, vestido de negro y arrodillado frente a una cruz, siente pánico. El miedo trans-

forma la realidad: cree ver a aquel hombre aumentar de tamaño de manera amenazante, fantasmas que le rodean...

Je ne puis me défendre d'un vif sentiment de frayeur que jamais je n'avois éprouvé dans les circonstances les plus périlleuses de ma vie. Cet homme de ténèbres paroît s'agrandir, & prendre une forme menaçante à mes yeux; il me semble que des spectres hideux m'entourent, que tout l'air en est obscurci; mes cheveux se dressent sur ma tête, & d'une extrémité à l'autre, mon corps est humecté d'une sueur glacée; je m'enfuis cependant, & c'est avec peine que je m'arrache de cette plaine sinistre.

Je me jette dans un chemin creux, & tellement rapide qu'il semble descendre aux enfers; je ne sçais si je dois marcher encore ou revenir sur mes pas; je crois voir les habitans du noir empire (*Soirées*, p. 97).

En este cuento, además, contamos con un subterráneo, otro de los elementos que conducen, como ya hemos comentado anteriormente, a esa atmósfera terrorífica.

J'entre dans cette espèce de soupirail: quoiqu'aucun objet ne frappe mes regards; quoique je sois enveloppé par-tout de la nuit la plus épaisse, je m'apperçois pourtant que l'ancre devient plus spacieux à mesure que j'avance; je cesse de ramper; je me lève, & ma tête bien-tôt ne touche plus la voûte (*Soirées*, p. 101).

El personaje misterioso de este cuento ha decidido vivir en este escondite subterráneo como condena por un crimen cometido.

Une clarté soudaine, jointe au spectacle le plus imposant & le plus capable d'émouvoir, frappe ma vue. Une torche funèbre illuminait faiblement un petit espace, qui étaloit de toutes parts l'image d'une sainte horreur. Cet homme, ce même homme, dont j'avois suivi les traces, étoit étendu sur une pierre taillée en forme de cercueil, le front tournée vers le Ciel, & les bras croisés sur son cœur: il étoit enseveli dans une méditation si profonde que le bruit dont je fis retentir ces voûtes n'excita chez lui aucun mouvement (*Soirées*, p. 102).

Los héroes de Loaisel de Tréogate se castigan, así, por sus crímenes, en antros cavernosos. Tras haberse convertido en asesinos, por venganza y por desesperación al no poder hacer revivir a la amada, vuelven la muerte contra ellos mismos. Pero antes, el héroe va a saciar su tristeza, va a deleitarse con la muerte (Séité-Salaün, 2000: 148).

3.5. Evasión en el sueño

El placer del terror, la búsqueda de países lejanos o de tiempos pasados, la curiosidad sexual, la necesidad de perderse en paisajes salvajes o en pasiones irresistibles, todos ellos elementos característicos del romanticismo, revelan el gusto de los escritores de esta época por la imaginación. Una dimensión particular de esta imaginación es el sueño. Los escritores del siglo XVIII reconocieron explícitamente el valor poético del sueño. Seguramente, muchos de los sueños del siglo XVIII son puros pretextos para disertaciones filosóficas o sociales o para complacencias eróticas más o menos audaces. Pero junto a estos sueños artificiales, desprovistos de toda imaginación, hay otros muy vivos y ricos.

Todos los escritores que se lanzan en esta época a la creación de obras basadas en el sueño se ven eclipsados, sin embargo, por Sébastien Mercier, que fue el primero en hacer del sueño un género literario aparte. Mercier publicó en 1768 un libro de diez *Songes philosophiques* que retomó, más tarde, en *Mon bonnet de nuit* (1784-1786), añadiendo diez obras nuevas. Un gran número de estos sueños son esencialmente retóricos y no tienen de sueño más el nombre; pero hay otros, sin embargo, extremadamente poéticos; los propios sueños alegóricos contienen aquí y allí imágenes muy extrañas. Mercier es el predecesor directo de Jean-Paul Richter y, a través de él, el fundador de la literatura onírica contemporánea (Bousquet, 1972: 110).

Loaisel de Tréogat introduce el tema del sueño en el séptimo de los relatos de sus *Soirées de mélancolie*, titulado precisamente *Le Songe*. En este cuento, el narrador relata el sueño alegórico que ha tenido al quedarse dormido en la orilla de un lago.

Mes pas chancelans m'amènent au bord d'un lac; je m'arrête & mes yeux parcourent tristement la surface tranquille. Une vapeur délicieuse vient rafraîchir mes joues creusées pas les pleurs; je me laisse aller sur un gazon odorant qui borde son rivage; me paupières s'appesantissent, & un sommeil agréable s'empare de mes sens.

Pendant que je dormois, il me sembloit être dans un espace obscur & lugubre; je ne sentoís, ne voyois, ni n'entendoís rien; de profondes ténèbres m'enveloppoient de toutes parts. Tout-à-coup se lève un vaste rideau, dont l'extrémité s'alloit perdre dans les Cieux (*Soirées*, pp. 75-76).

Al despertar, el narrador se sorprende de la extraña claridad de su sueño.

Je fus surpris de la longueur de mon sommeil & de la singularité de mon rêve, persuadé que les songes de la nuit n'étoient jamais qu'un assemblage de tableaux bizarres & désordonnés;

je voyois avec étonnement du sens & de l'ordre dans celui-ci
(*Soirées*, p. 89).

Un sabio, al que el narrador ha ido a consultar el sueño, le explica que lo que ha soñado no es sino un reflejo de su vida: por un lado, el recuerdo de sus días pasados salpicados por el infortunio, y, por otro lado, la visión de la futura felicidad con la ayuda de un ser celeste que quiere llevarlo hacia la libertad.

Ô heureux sommeil! Ô bonté divine! s'écria-t-il quand j'eus fini: jeune homme sans cesse aveuglé! volontaire victime de la mauvaise fortune! quoi, des yeux comme les tiens ne peuvent percer la gaze légère qui couvre un tableau si frappant! vois d'un côté, l'image de tes jours tissus pas l'infortune; vois de l'autre, le bras d'un être céleste qui te presse de rompre tes fers pour te conduire dans un pays de liberté (*Soirées*, pp. 89-90).

Explicándole lo que representa cada uno de los elementos del sueño, el sabio le aconseja que huya del mundo corrompido y que regrese al hogar en el que nació, pues allí volverá a brillar en él la luz de la razón, allí aprenderá a vivir y a ahorrar sus recursos, allí encontrará a una compañera digna de él, y allí, finalmente, la sombra de su virtuoso padre irá a hablarle a su corazón, orientándolo en la virtud.

3.6. Romanticismo frente a Ilustración

Todo el siglo XVIII vacila entre el interés científico y el sentimentalismo, el racionalismo y el iluminismo, el progreso y la vuelta a la inocencia de los orígenes. Estamos acostumbrados a enfrentar estas tendencias contradictorias con los nombres de enciclopedismo y «prerromanticismo»; pero esta distinción, más que aclarar, confunde. Sin duda existen clanes y grupos literarios más o menos rivales; los enciclopedistas no tienen suficientes sarcasmos para los escritores sentimentales y, por su parte, los poetas espiritualistas atacan a veces muy violentamente el bando de los filósofos. Pero estas disputas de hombres de letras no deben ocultarnos el profundo parentesco de todos estos aspectos del siglo XVIII frente a la cultura de la época precedente. Esto es tan verdadero que numerosos «prerrománticos» son también, por otro lado, filósofos de la Ilustración; tal es el caso de Saint-Lambert, de Parny, de Maréchal y, muy en particular, de Diderot.

Loaisel de Tréogate, en sus *Soirées de mélancolie*, se muestra partidario del sentimentalismo y del acercamiento a Dios, y en contra del progreso y de las ideas de la Ilustración. En el cuento de *La Vision*, el autor hace una clara crítica del ateísmo y de los filósofos, como motivo de la depravación del hombre y fuente de todos los males. Así, dice de sus dos personajes, Naboul y Talmuch, que no han sido siempre

malos, sino que ciertas influencias nocivas los han transformado en lo que son; estas son el ateísmo que recorre Persia y las lecturas que realizan los jóvenes de los filósofos modernos.

Quoi qu'ils donnassent dans tous les travers, ils n'étoient pas nés méchants. Ils aimoient quelquefois à se retrouver ensemble, & à réfléchir sur les scènes de la vie. La Perse abondoit alors en athées, en détracteurs d'Omar & de Mahomet. Ils avoient lu ces Philisophes Modernes, & c'est ce qui les avoit perdus. Ils parloient de la durée humaine, du néant, de l'immortalité: ils vouloient définir l'homme, rapprocher les différents systèmes, concilier des choses inconciliables, & trouver du jour où il n'y en avoit pas (*Soirées*, p. 2).

Loaisel vuelve a criticar el razonamiento y la discusión filosófica en otro momento de este «sobrenatural» (Bowling, 1981: 209) cuento oriental.

Mon ami, dit Naboul, nous ne voyons rien parce que nous voulons trop voir. La raison est comme un flambeau, plus on l'agite, plus vite il s'éteint; l'instant qui fuit le moment où je parle, est derrière un nuage: nous connoissons à peine le présent, & nous voulons pénétrer l'avenir. Ne nous occupons plus de chimères qui troublent notre repos & égarent notre esprit dans un espace sans bornes. Laissons là les Philosophes et leurs vains systèmes (*Soirées*, p. 3).

El narrador de *Le Crime puni* hace referencia a la Ilustración, como fenómeno que ha acabado con la ignorancia, la credulidad ingenua y la feliz simplicidad, ocupando un siglo en donde lo sobrenatural no tiene cabida.

Tout ce qui a l'air surnaturel n'est pas de mise, je le sçais, dans ce siècle penseur où les feux éclatans de la saine Philosophie brillent partout, illuminent tout, & ont détruit jusqu'aux germes de l'ignorance grossière, de la crédulité ingénue, & de l'heureuse simplicité (*Soirées*, p. 73).

En *L'Empire de la beauté*, Loaisel sitúa a los filósofos, que no tienen buena fe, al lado de los intolerantes, los fanáticos, las mujeres adúlteras y los ricos insolentes, como un impedimento más para alcanzar el amor de Julie.

Ô toi, à l'amour duquel on ne peut se refuser! Être des êtres, bienfaisance éternelle! quand pourrai-je, loin des Intolérans & des Fanatiques, loin des Philosophes qui désespèrent & qui sont sans bonne foi, loin des femmes qui trompent, & des riches insolens qui jettent un œil dédaigneux sur la demeure du

pauvre; quand pourrai-je, avec mon innocente Julie, t'adorer en paix & suivant mes principes? (*Soirées*, p. 129)

Finalmente, en *Le Port*, el autor confronta el corazón humano con la filosofía de la Ilustración.

Voilà le cœur humain, théâtre inconcevable d'absurdités, d'inconséquences & de contradictions, abyme, où vont se perdre toutes les lumières, & toutes les spéculations de la philosophie (*Soirées*, p. 156).

Lo mismo hace con París (ciudad de placeres, seducción, sentimiento, caos y cuna del vicio, en definitiva) y los pensadores, sabios o filósofos de este siglo.

Adieu, plaisirs qui donnez des remords; adieu Paris, ville immense, ville de séduction, où viennent échouer tous les cœurs neufs & sensibles, où les faillies pétillantes du bel esprit sont substituées aux flammes du sentiment [...]. Adieu, berceau de tous mes malheurs, cité funeste [...] où le chaos d'une multitude confuse vient continuellement arrêter l'essor du génie, & interrompre les veilles précieuses de l'homme contemplateur, & du sage qui donne des leçons à l'univers (*Soirées*, pp. 156-157).

4. Conclusiones

El sentimentalismo, es decir la capacidad para emocionarse, es la marca propia del narrador de las obras de Loaisel de Tréogate. Muchas de las características de estas obras (recuperación de los temas de Rousseau, recurso de las fuerzas profundas, conciliación con las fuerzas sobrenaturales, exaltación del yo) se explican por un doble principio: sentimentalismo y dolor. Pero este mismo rasgo que unas veces exalta y otras irrita el movimiento de las ideas, afecta sin embargo a su estilo. Su escritura está inspirada en una viva sinceridad, lo que le ha valido una simpatía casi unánime entre la crítica (Gimenez, 1992: 14-15).

Pintor y apologista de la naturaleza, Loaisel obtiene su modelo de su propio corazón. Entre Jean-Jacques Rousseau y Bernardin de Saint-Pierre, expresó algunos aspectos de la naturaleza con fuerza. Mostraba, frente a ella, la sensibilidad más delicada, y ella produjo los estremecimientos más vivos y más puros de su alma. Gracias a esta confianza que Loaisel quiso acordar a la naturaleza, consigue describirnos magníficas puestas de sol, la serenidad de las noches otoñales, la voluptuosidad de los paisajes, el misterio de los bosques silenciosos y oscuros, por donde corren arroyos con un murmullo conmovedor. En sus descripciones descubrimos paisajes sombríos, peñascos solitarios y tenebrosos con siluetas diáfanos, cubiertas por una oscura niebla oto-

ñal que hace estremecer los corazones melancólicos, bosques crepusculares y misteriosos que se llenan de fantasmas imaginarios, ruinas de castillos... El temperamento de Loaisel, que vemos reflejado en su obra narrativa, oscurece el paisaje. «Ces noirs ombrages, asyle éternel de la mélancolie» (*Soirées*, p. 35), constituyen lo esencial del marco sombrío de Loaisel, que elabora un paisaje nuevo y plenamente romántico (Séité-Salaün, 2000: 156). Además, Loaisel hace aparecer en muchos de sus relatos esa «philosophie du bon sauvage» (Gimenez, 1992: 15) tan característica de la literatura del siglo XVIII, en donde el autor acentúa la inocencia de los pueblos primitivos. «Toute l'œuvre [...] de Loaisel mêle ainsi les rêveries sentimentales à la complicité de la nature» (Mornet, 1980: 319).

El autor de *Soirées de mélancolie* proyecta sobre sus héroes sus incertidumbres, sus angustias moralizadoras, sus amargas no saciadas a las que siempre se resigna en un universo patético. Expresa el tormento del alma adolescente, los sufrimientos de un corazón apasionado por una inquietud solitaria. El héroe de sus obras sigue una trayectoria bien definida: experimenta, en primer lugar, una existencia risueña e idílica, antes de encontrarse con la incertidumbre dolorosa y dramática en marcos oscuros pero tratados vigorosamente. Esta visión pesimista de la vida aparece en muchos de los relatos de Loaisel de Tréogate, como, por ejemplo, en el cuento de *L'Innocence protégée du Ciel*, incluido en sus *Soirées de mélancolie*:

Mon fils, me dit-il, sais-tu ce que c'est que le bonheur de l'homme? c'est une aurore brillante & fugitive qui séduit un instant le Voyageur qui vient de ommencer sa route, & qui se dissipe aussitôt pour faire place à un Ciel nébuleux. Si le matin & le midi de nos jours ont été sereins, un nuage affreux vient presque toujours en troubler le soir (*Soirées*, p. 28).

O también en *L'Empire de la beauté*:

Qu'est-ce donc que la joie du monde? des rayons flottants sur une mer incertaine, que la sombre nuée du désespoir vient bientôt obscurcir. C'est ici, mon ami, que j'ai eu le temps de réfléchir sur les tristes habitans de cette terre de douleur, & sur le mensonge si rapide de leurs plaisirs. [...] la vie: elle offre d'abord jouissances sur jouissances dans un long enchaînement; l'œil ravi mesure avec joie l'espace qu'on va parcourir; mais à mesure qu'on avance, il s'égaré dans un air nébuleux; les fleurs qui sembloient naître à l'envi sous les pas, se convertissent en chardons, & cette route qui n'offroit d'abord qu'une pente douce & aisée, présente tout-à-coup mille obstacles, qui contraignent l'homme surpris de s'arrêter. L'effroi précipite au-

tour de lui ses regards détrompés: il gémit, il soupire, incertain s'il doit revenir sur ses pas, ou poursuivre sa route; mais un génie malfaisant l'entraîne; il suit à regret la route épineuse, & ne peut s'empêcher de la suivre (*Soirées*, pp. 122-123).

El fracaso de Loaisel en su carrera militar es trasladado a los personajes de sus relatos³. Por otro lado, esta desdicha que atormenta continuamente a sus personajes se resolverá en el momento en que abandone la novela por el teatro. *Ainsi finissent les grandes passions; ou les dernières amours du chevalier de...* (1788) será la novela que ponga fin a este dolor excesivo que caracteriza al alma atormentada del autor. Esta metamorfosis devolverá al ser su yo privado de toda melancolía. *L'Amour arrange tout* (1788), su primera obra de teatro, será representada al día siguiente de su primera boda, manteniendo este postulado. Mientras, *Valrose, ou les orages de l'amour* (1800) y *Héloïse et Abeillard, ou les victimes de l'amour* (1803), novelas escritas durante la vena teatral, apenas ofrecerán arrebatos patéticos propios de la estética de los relatos anteriores a la Revolución (Gimenez, 1992: 16-17).

Dorat, Mercier, Baculard, Masson de Pezay, Bernardin de Saint-Pierre y Loaisel de Tréogate siguieron dócil e ingenuamente la influencia de Rousseau. La importancia del universo onírico, con todas sus voluptuosidades inimaginables, la búsqueda de los sueños más lúgubres, el *mal du siècle* por adelantado, el sello autobiográfico, con sus dolores y sufrimientos, que a penas se disimula a través de sus *Soirées de mélancolie...*, todos estos elementos que aparecen en la obra de Loaisel de Tréogate nos demuestran el papel esencial que jugó el autor de las *Soirées de mélancolie* en el desarrollo del Romanticismo.

Les romans de Loaisel de Tréogate sont une longue apologie du sentiment, mais, en même temps, une mise en garde contre les dangers de la passion; la sincérité morale de Loaisel est évidente, ce qui est assez rare à son époque. Ses des-

³ Loaisel de Tréogate estaba bajo las órdenes de la *Compagnie des Gendarmes de la Reine* desde el 31 de mayo de 1773. El 10 de mayo de 1775, recibe una licencia de retiro, acontecimiento que le dejará un recuerdo imborrable, generador de una amargura profunda. La fecha en la que Loaisel de Tréogate entra en la *Gendarmerie*, la fecha de su salida, el nombre de la compañía y la correspondencia relacionada con la investigación del marqués de Castries, constituyen los únicos hechos oficiales sobre su carrera militar; éstos autorizan, sin embargo, a sostener hipótesis que dejan entrever sus obras. Esta licencia de retiro, que es el acontecimiento más destacable de su vida, encuentra resonancias en toda su obra narrativa; el tema de la carrera militar constituye un elemento importante de ésta. Este retiro sugiere una decepción profunda, una amargura inquietante. Se trata de un retiro más forzado que voluntario. Unas veces, reprocha a otro sus desgracias y, otras, él mismo se hace culpable de su desdicha, intentando, a través de la escritura, declararse inocente por el arrepentimiento.

criptions de la nature sont souvent très belles. Loaisel est bien plus qu'un «précurseur»; c'est un écrivain original injustement oublié et qui mériterait d'être réédité (Bousquet, 1972: 412).

Así, en la forma como en el fondo, la literatura de la segunda mitad del siglo XVIII aparece ligada de manera decisiva al Romanticismo. Por numerosos que sean ya los títulos «románticos» entre 1720 y 1750, siguen siendo minoritarios; tanto por el número como por la importancia de las obras, esta época está dominada evidentemente por el rococó (Marivaux) y por el racionalismo (Montesquieu, Voltaire). Pero, después de 1760, la situación da un giro: Montesquieu ha desaparecido, Voltaire se duerme en los laureles (Bousquet, 1972: 119); el gran hombre, en adelante, es Rousseau, y el volumen de la producción «romántica» comienza a sobrepasar visiblemente el de la producción rival. Por otro lado, los innumerables libros «románticos» de la segunda mitad del siglo XVIII no fueron, ni mucho menos, libros poco conocidos; escritores hoy olvidados no tuvieron menos éxito que el autor de *La Nouvelle Héloïse*; y todas las novelas de Loaisel de Tréogate tuvieron varias reediciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Obras de Loaisel de Tréogate

Florello, histoire méridionale. París, Moutard, 1776.

Soirées de mélancolie. Ámsterdam, Arkstrée & Merkus, 1777.

2. Obras y artículos de crítica y de historia literaria

BOUSQUET, Jacques (1972): *Anthologie du XVIII^e siècle romantique*. París, Pauvert.

BOWLING, Townsend Whelen (1981): *The Life, Works, and Literary Career of Loaisel de Tréogate*. Oxford, The Voltaire Foundation at the Taylor Institution.

COULET, Henri (1988): «Peut-on définir le conte moral?», in Alicia Yllera (ed.), *Narrativa Francesa en el s. XVIII*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 27-52.

COULET, Henri (1991): *Le Roman jusqu'à la Révolution*. París, Armand Colin Éditeur.

ESTÈVE, Edmond (1923): *Études de Littérature préromantique*. París, Librairie Ancienne Honoré Champion.

GIMENEZ, Raphaël (1992): *L'espace de la douleur chez Loaisel de Tréogate (1752-1812)*. París, Minard.

MARTIN, Angus (1981): *Anthologie du conte en France 1750-1799. Philosophes et cœurs sensibles*. París, Union Générale d'Éditions.

- MORNET, Daniel (1980): *Le Sentiment de la Nature en France. De J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*. Ginebra-París, Slatkine.
- ROSSARD, Janine (1974): *Une Clef du Romantisme: La Pudeur (Rousseau, Loaisel de Tréogate, Belle de Charrière, Bernardin de Saint-Pierre, Joubert, Constant, Stendhal)*. París, Nizet.
- SÉITÉ-SALAÛN, Armelle (2000): «La mort chez Loaisel de Tréogate (1752-1815): un univers funèbre», in *Les Représentations de la mort. Actes du Colloque organisé par le CRELLIC*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 143-160.

Modelos de análisis para un recurso en línea: necesidad y tipologías de las parrillas de evaluación para su uso en la enseñanza del FLE

Alfredo Álvarez Álvarez

Universidad Autónoma de Madrid

alfredo.alvarez@uam.es

Résumé

L'état actuel des connaissances en ce qui concerne les ressources Internet conseille l'utilisation d'outils appropriés et qui puissent offrir des éléments qui facilitent l'analyse. Il faut donc exiger aux ressources un minimum de qualité que beaucoup d'entre elles ne possèdent pas en ce moment. Dans ce sens, la grille d'analyse représente un apport énormément utile car, si elle bien conçue, elle peut contribuer de manière efficace à distinguer les ressources utiles de celles qui ne le sont pas.

Mots-clé: ressources; grille d'analyse.

Abstract

The sheer number and variety of internet resources on hand today, constantly increasing, make it vital to be able to assess their pedagogical worth. Online resources often lack any sort of quality standards, so these need to be urgently provided. Properly constructed assessment grids have a crucial role to play here, since they could provide pedagogical insights that favour an effective distinction between useful and non-useful resources.

Key words: resources, assessment grids.

0. Introducción

El portal representa en el momento actual y, con toda probabilidad también en un futuro a corto y medio plazo, el soporte más estable y solvente para el almacenaje y posterior tratamiento de la información, es decir, de lo que genéricamente se denominan *recursos*. Estas dos características –estabilidad y solvencia– lo convierten en una útil herramienta que, con el uso del hipertexto como elemento nuclear, resulta ser, al menos por ahora, imprescindible. Ahora bien, no se puede olvidar que el propio proceso de creación y globalización convierten a la Red en algo genuino capaz de comunicar grandes logros pero, al mismo tiempo, puede resultar un potencial transmisor de grandes falacias.

Ello se debe básicamente a su propia concepción. Si se compara el procedimiento de creación de una página *Web* con el de un libro se encontrarán multitud de similitudes, comenzando por el propio concepto de *publicación*, común para ambos. Naturalmente, en los dos es sinónimo de difusión, ya sea de conocimientos, de estrategias o de cualquier otra cosa.

Pero no se puede olvidar que nuestra cultura es *libresca* en el sentido más noble del término, es decir, que parte de un respeto por todo aquello que es publicado en soporte papel, se le supone un rigor y, obviamente, una preparación a quien lo firma. Es evidente que esto no se produce en todos los casos, pero la idea permanece en el inconsciente colectivo. Los propios pasos de creación del libro –búsqueda de documentación, selección, redacción– son prácticamente idénticos a los de la publicación de una página *Web*, con una diferencia más que notable: para el libro se necesita una financiación –léase editorial o autoedición– mientras que en el caso de la publicación de una *Web*, la propia publicación (que en el fondo ha representado tradicionalmente una criba porque el filtro de la editorial ha supuesto una selección natural que ha dejado en el camino cientos de malos –y de buenos– libros), se produce de una forma mucho más laxa y se somete a criterios muy diferentes de los que puede considerar el mundo editorial. Sin embargo, cuando se accede a una página *Web* del tipo que sea nadie puede asegurar que los contenidos que presenta hayan sido contrastados y seleccionados previamente con el rigor necesario. Obviamente, esos miles de millones de páginas son demasiadas para atribuirles un mínimo marchamo de calidad.

El hecho de que cualquier persona pueda publicar en Internet, a la vista de todos, los contenidos que mejor le parezcan, organizados de la forma que prefiera y presentados como más le guste, representa un riesgo evidente para un profesor que pretenda ofrecer a sus estudiantes un material con unos estándares de calidad. Éste no es un tema menor y en manos del profesor está la ardua tarea de convencer a sus alumnos de que Internet es como la vida, un espacio en el que hay de todo, y que la

adquisición de criterios de selección y tratamiento de lo que se ofrece no sólo es necesaria sino imprescindible.

Hay, además, en quienes trabajan con estas nuevas herramientas tecnológicas, una gran responsabilidad a la hora de presentar a los estudiantes cualquier recurso del tipo que sea, que no esté suficientemente contrastado, verificado y seleccionado. Ya es muy evidente que la función del profesor se ha dinamizado enormemente y uno de los resultados es el de una mayor implicación en el aprendizaje. Así pues, de todo lo dicho, fácilmente puede deducirse que es necesaria una herramienta capaz de evaluar una página *web* antes de recomendar su uso o antes de establecer un enlace. La herramienta existe, es la parrilla de evaluación.

Ordenar mínimamente el mundo de los recursos pedagógicos en línea exige proceder a una catalogación lo más rigurosa posible de ellos. Lógicamente, el soporte exige nuevos puntos de vista, diferentes opciones y hasta nuevas proporciones. Por ello, los criterios de evaluación de una página no siempre tendrán mucho que ver con los habituales para el análisis de un libro. En este sentido, la parrilla de evaluación representa una herramienta de una gran versatilidad, ya que puede adaptarse a cualquier tipo de recurso, a condición, claro está, de que plantee con claridad los objetivos que persigue. Ya existen parrillas publicadas en la Red, especialmente destinadas al análisis de sitios de carácter pedagógico.

1. Los precursores

R. Bibeau (1999) propone una parrilla que parece haber servido de modelo para otras que han venido posteriormente; tiene como dato relevante el hecho de que ofrece una valoración global. La de Thierry Perrot (2001), aparentemente inspirada en la anterior, propone una ficha de análisis bastante coherente, y divide los criterios de análisis en tres partes (Sitio, Idioma y Actividades), dentro de las cuales organiza los elementos de manera congruente. A este respecto, cabe destacar algunos puntos centrales a la hora de establecer las claves de cualquier sistema de evaluación. En primer lugar, lo que T. Perrot llama *le contenu*, en segundo lo que denomina *navigation* y, por último, dentro del análisis pedagógico, lo que incluye en el epígrafe *exercices structuraux*. Naturalmente, antes de iniciar el análisis hay que dar por hecho que cualquier ficha debe identificar claramente el nombre de la página, la URL, la fecha de creación (obvia, pero que no siempre aparece) y la institución u organismo que la sustenta si existe. Pero, en todo caso y pasando en concreto a los elementos propios de análisis, parece bastante adecuado que en el contenido figuren de forma inequívoca conceptos como los objetivos pedagógicos, la claridad de las consignas, la pertinencia de los recursos o la calidad de las imágenes. Para un no iniciado en el uso de la informática, algunos de estos elementos pueden resultar poco trascendentes e incluso irrelevantes; no lo son, la pantalla del ordenador no tiene la estabilidad del papel de

un libro, y pasar muchas horas delante de ella exige cuando menos que lo que aparezca tenga buena resolución, una calidad cromática mínima, unos colores no agresivos por su intensidad o luminosidad, etc. Todo ello dando por hecho que la página de que se trate declare unos objetivos en el nivel pedagógico que nos permitan confiar en la profesionalidad de quien la firma.

La parrilla que propone J. Suso (2001) resulta un tanto compleja, escasamente flexible por su profusión conceptual, todo ello dicho con la consideración de una parrilla que ya cuenta, según su propio autor señala, con 7 años de antigüedad. La de Mario Tomé (ver figura 1), aun con menos pretensiones aparentes que las referenciadas con anterioridad, es una parrilla que concentra su análisis en tres elementos indispensables: el autor, el contenido y la utilidad pedagógica. A simple vista pudiera parecer un planteamiento ingenuo y hasta simple. Nada de eso, con anterioridad ya se señaló que las reglas de la publicación convencional en forma de libro eran sencillas y al mismo tiempo claras para todos. Aunque ya se ha referido, hay que repetir que no ocurre lo mismo en Internet. En la Red cada cual interpreta a su libre albedrío y es frecuente encontrarse con páginas en las que no figuran datos esenciales, como el autor y la fecha de publicación por ejemplo, algo impensable en un libro.

Figura 1: Parrilla propuesta por M. Tomé

Nom du site:			
Adresse URL:			
Date de création / Actualisations			
Auteur	Non	Parfois	Oui
1. L'auteur de la page est identifié	-	-	-
2. L' auteur se présente (compétences, appartenance à une institution ou établissement public ou privé)	-	-	-
3. Son adresse électronique ou postale est disponible	-	-	-
Contenu	Mal	Moyen	Bien
1. Présentation et organisation de l' information	-	-	-
2. Travail de documentation (sources, références, renouvellement)	-	-	-
3. Analyse critique (évaluation des sites ou des ressources)	-	-	-
Utilité pédagogique	Peu	Moyen	Bien
1. Documents, matériels et activités pédagogiques	-	-	-
2. Espaces de communication (liste, forum, chat)	-	-	-
3. Originalité et apports méthodologiques. Travail de recherche	-	-	-

2. Los orígenes

Una vez establecidas algunas de las claves para entender la función y relevancia de una parrilla de análisis procederemos a exponer algunas consideraciones previas, derivadas de nuestras investigaciones anteriores, durante las cuales nos centramos en un modelo de parrilla que representó nuestro punto de partida en esta cuestión.

En la fase inicial consideramos conveniente utilizar un procedimiento de análisis que incluyera una forma de valoración y por ello establecimos una puntuación que, de acuerdo con los distintos conceptos que se manejaban, quedó fijada en 210

puntos. Una vez realizado el análisis de una serie de portales con recursos para el aprendizaje del FLE, concluimos que esta valoración numérica no era demasiado relevante porque, en definitiva, al ser global se corría el riesgo de perder en el proceso la aportación que pudieran tener otras consideraciones de tipo parcial, como la propia división en bloques. El hecho de utilizar una valoración tenía el único objetivo de poder ofrecer algún tipo de comparación entre todas ellas, no el de establecer un juicio de valor, que podría obviar aspectos más sectoriales relevantes de cada portal.

La parrilla de la que partimos era de cierta complejidad y ello se debía a varias razones. La primera porque dicha complejidad permite realizar un análisis más profundo y exhaustivo; la segunda que a nuestro juicio, una herramienta como la parrilla debía contener elementos que pudieran responder a algunas preguntas básicas: ¿quién?, ¿qué?, ¿cómo? (el «para qué» ha quedado explicitado anteriormente). Estas preguntas se materializan en cinco puntos: 1. Identificación; 2. Contenidos generales; 3. Navegación; 4. Ejercicios; 5. Actividades.

La parrilla que proponíamos era esta:

1. Identificación

Nombre	
Dirección URL	
Autor de la página	
Institución/empresa	
Fecha de creación	
Descripción explícita	
Actualización	
Idioma	
Tipo de público	

2. Contenidos generales

	Valoración						
	SÍ	NO	1	2	3	4	5
Objetivos pedagógicos (especificados con claridad)							
Lógica de organización de las actividades							
Facilidad de interpretación de las consignas							
Indicación del nivel de dificultad de los recursos							
Adecuación de los recursos al nivel declarado							
Autocorrección							
Claridad de consignas para autocorrección							
Indicadores de autoevaluación (nº de aciertos, %, ...)							
Adecuación de las soluciones a los recursos							
Indicación del nivel de lengua requerido							
Indicación sobre el interés de los recursos							
Tipo y cuerpo de letra de fácil lectura							
VALORACIÓN GLOBAL							

3. Navegación

	Valoración					
	NO	1	2	3	4	5
Organización visual de la página de inicio						
Distribución de los menús						
Rapidez de descarga						
Visualización de la información						
Disposición agradable de la información						
Facilidad para encontrar la información						
Selección adecuada de los colores						
Calidad de las imágenes						
Buscador interno						
Estructura coherente						
VALORACIÓN GLOBAL						

4. Ejercicios

	Valoración						
	SÍ	NO	1	2	3	4	5
Recursos de creación propia							
Ejercicios pertinentes							
Variedad de propuestas							
Explicación previa del contenido							
Tratamiento de los errores							
Facilidad de empleo							
Ejercicios	OCM (Respuesta múltiple)						
	AP (Arrastrar y pegar)						
	V/F (Verdadero/falso)						
	ER (Ejercicios precedidos de regla gramatical)						
	RH (Rellenar huecos)						
	JM (Juego de memoria)						
P (Pinchar)							
VALORACIÓN GLOBAL							

5. Actividades

	Valoración						
	SÍ	NO	1	2	3	4	5
Juegos							
Enlaces							
Chat							
Foros							
Sonido							
Vídeo							
Descargas							
VALORACIÓN GLOBAL							
TOTAL	.../210						

El primer punto corresponde a la *identificación*, tanto de la página como del autor, incluyendo otros datos como la fecha de creación o la de actualización; este último es importante porque algunas *webs* no tienen mantenimiento; están muertas, por así decir, sin que figure ninguna información al respecto. Al tratarse en este caso de páginas *web* con contenidos para el aprendizaje del FLE se han seleccionado en exclusiva aquéllas que se presentaban en francés o en español.

En lo que se refiere a los *Contenidos generales*, y en los siguientes, optamos por una valoración numérica porque a efectos de evaluación resulta más visual y la comparación entre diferentes páginas arroja unos perfiles de mayor concreción. En todo caso, estos contenidos generales se definen en torno a 12 puntos, comenzando por los *Objetivos pedagógicos*, siguiendo por la *lógica de organización de las actividades* (punto imprescindible si se pretende que el usuario o visitante pueda aprovechar al máximo los recursos) y terminando con *la idoneidad del tipo y cuerpo de letra*. Pero hay tres puntos de mayor significación. Al primero lo denominamos *Autocorrección*, al segundo *Claridad de consignas para autocorrección* y al tercero *Indicadores de autoevaluación*. La razón de su presencia es clara y se basa en el convencimiento de que los recursos telemáticos deben redundar, porque así lo demanda su propia utilización, en una mayor autonomía de quien accede a ellos en busca de la praxis necesaria en el autoaprendizaje. La claridad de consignas debe ser óptima en cualquiera de los recursos que se presenten. Por la misma razón, los indicadores de autoevaluación permitirán al usuario, en función de su claridad, orientarse mejor en el proceso de su propio aprendizaje ayudándole al tiempo a verificar su progreso.

En el capítulo correspondiente a *Navegación* seguimos el mismo esquema que en el de los *Contenidos generales*, con una valoración numérica de los contenidos. Este punto tercero lo consideramos de gran significación, al igual que la mayoría de quienes proponen algún tipo de parrilla, porque aporta información muy valiosa acerca de aspectos que poco o nada tienen que ver con el FLE en concreto, y sí con cuestiones que se podrían considerar de índole más «mecánica». Cuando alguien escribe una dirección, se descarga una página recargada de texto, animaciones, sonidos, etc., lo más normal es que no sepa bien cómo orientarse y termine probablemente saliendo sin haber encontrado lo que buscaba. La organización visual de la página de inicio es, pues, la primera toma de contacto del visitante con la página; por tanto, ésta deberá ser agradable, con un aporte cromático no agresivo, es decir, donde predominen colores suaves, pálidos. Pocas entradas, bien definidas y muy visuales es un excelente criterio para captar la atención del navegante que no siempre conoce la página que le ofrecemos. Dentro de esta lógica, una buena distribución de los menús y, sobre todo, una buena rapidez de descarga son elementos imprescindibles para que la *Web* que se propone tenga el atractivo suficiente. Otros aspectos como la visualización de la información, o su disposición agradable, o incluso su facilidad para encontrarla, incluyendo

evidentemente una selección adecuada de los colores y una calidad mínima de las imágenes, son elementos a considerar a la hora de valorar una página *Web*.

Uno de los dispositivos que no ha de faltar, a riesgo de convertir la página en algo pesado y susceptible de provocar algunas frustraciones, es el buscador interno. Según la configuración de la página puede resultar más o menos fácil disponer de él, pero hay que elegir, si se desea crear una *Web* y prevé que pueda adquirir unas dimensiones que dificulten la navegación, una buena opción es ofrecerlo.

Con respecto al cuarto apartado, los ejercicios, hay que valorar diferentes cuestiones, la primera de las cuales es si la página en cuestión contiene recursos de creación propia o no, porque resulta bastante habitual, por la propia concepción del espacio Internet, que se trate de enlaces, siendo las páginas con ejercicios propios menos frecuentes que el resto.

Pero hay cinco aspectos de especial relevancia, *la pertinencia de los ejercicios, la variedad de propuestas, la explicación previa del contenido, el tratamiento de los errores y la facilidad de empleo*. En el primer caso, es obvio que los ejercicios que se proponen han de ser adecuados y con una relación pregunta/respuesta suficientemente clara y adaptada. Todo ello, si es posible, dentro de una rica diversidad. Pero la clave está en que, con carácter previo, se explique el contenido de los recursos para que quien desee entrar lo haga con conocimiento de causa y el tratamiento de los errores sea suficientemente claro como para que quien realice el ejercicio tenga una representación evidente y demostrativa de dónde han estado sus errores.

El punto denominado *Actividades* se diferenció del denominado *Ejercicios* porque, desde un punto de vista de procedimiento es necesario agruparlas (*juegos, enlaces, chat, foros...*) ya que representan un entorno a partir del cual se pueden ejecutar los ejercicios.

3. La propuesta

Como punto de partida, conviene señalar que, tanto la propuesta previa como la que se presenta a continuación se fundamentan en la idea de portal como elemento central. Quiere esto decir que esta parrilla se considerará, desde un punto de vista normativo, una suerte de paradigma a partir del cual se elaborarán otras parrillas de acuerdo con el tipo de recurso o de actividad.

Partiendo de las consideraciones expuestas, y avanzando en los mecanismos de análisis, la pregunta más procedente que cabe formularse es: ¿Qué nivel de funcionalidad, es decir, de praxis sencilla, flexible y útil, se le puede pedir a una parrilla de este tipo?

No es fácil llegar a una respuesta rápida y esclarecedora. Por un lado, si se desea proceder a un análisis exhaustivo, la parrilla habrá de ser necesariamente compleja, lo cual redundará en perjuicio del tiempo que, como ya se ha señalado, resulta ser

uno de los valores de referencia en lo que se refiere al uso de las nuevas tecnologías. Por otra parte, si lo que se desea es una propuesta de parrilla con suficiente flexibilidad como para que cualquier docente la considere una herramienta de uso más o menos habitual, habrán de reducirse sus dimensiones preservando al mismo tiempo la idoneidad de contenidos. Es decir, será necesaria una propuesta que tenga en la agilidad y en la eficacia los pilares sobre los que fijar sus cimientos.

Entre tanto, será necesario reconsiderar algunos aspectos que figuraban en la propuesta preparatoria. Uno de ellos es la valoración numérica del recurso. En un primer momento, al iniciar el estudio para esta propuesta previa, entendimos que una valoración de este tipo podría aportar al conjunto general un elemento de referencia más o menos resolutivo capaz de establecer cierta definición y de marcar una diferencia con respecto a los demás elementos de la parrilla. Sin embargo, la valoración global realizada sobre una serie de portales demostró que lo que verdaderamente prima en un portal no sea necesariamente su medida global, siendo sus aportaciones particulares, es decir, sus peculiaridades, un elemento en absoluto desdeñable e incluso de gran valor. Es decir, al plantearnos con exactitud qué define una nota global, numérica, al hacer referencia a un análisis, entendimos que faltaba concreción y que ésta podría llegar a partir de una simplificación del mecanismo –la parrilla en su integridad– en aras de una mejor comprensibilidad.

Ofrecemos nuestra propuesta de parrilla para realizar análisis de portales en la página siguiente.

PORTALES								
Nombre								
Dirección URL								
Autor:					SÍ	NO		
Correo electrónico:								
Institución (si procede):								
Fecha de creación:								
Actualización:								
Idioma	FRANCÉS		ESPAÑOL		OTRO			
Contenidos y navegación				NO	BIEN	MAL	PASABLE	
Organización visual de la página de inicio								
Distribución de los menús								
Rapidez de descarga								
Calidad de las imágenes (resolución, colores) y del sonido								
Referencias documentales								
Documentación teórica (artículos, bases de datos)								
Proyectos (Grupos clase, interclasses, interétudiants)								
Análisis crítico (Evaluación de páginas <i>web</i> o de recursos)								
Soportes				SÍ	NO	BIEN	MAL	PASABLE
CMS (<i>Content management system</i> /plataforma, weblog)								
Página <i>web</i>								
Espacios de comunicación (Chat, foro...)								
Aplicabilidad de las propuestas				NO	BIEN	MAL	PASABLE	
Originalidad de las propuestas								
Interactividad	Dispositivos audio							
	Dispositivos vídeo							
	Desarrollo de la comprensión audiovisual							
Público de destino			PROFESORES	ALUMNOS	AMBOS			

Esta propuesta se agrupa en torno a cuatro puntos que recogen lo esencial de la parrilla preparatoria:

1. Identificación del sitio;
2. Contenidos y navegación;
3. Soportes;
4. Aplicabilidad de las propuestas.

La pretensión ha sido que la propuesta recoja dos aspectos primordiales, por un lado, unas dimensiones asequibles que la conviertan en funcional y de fácil manejo, para lo cual nos planteamos como mejor opción la posibilidad de que pudiera circunscribirse a una página, es decir, un folio. No hay, para ello, ninguna razón de tipo normativo; más allá de considerar, y éste es el segundo aspecto, que los contenidos fundamentales a analizar pueden circunscribirse a las dimensiones citadas y ello redundará en un manejo más sencillo sin por ello perder eficacia. De este modo se obtendrá una parrilla básica, que servirá al mismo tiempo de punto de partida para otras, de acuerdo con el mismo criterio de un folio.

Sobre estos mismos contenidos conviene hacer referencia a un aspecto –el de la aplicabilidad de las propuestas–, de enorme relevancia porque marca una pauta con respecto a los valores que se supone han de ofrecer las nuevas tecnologías. En primer lugar aparece el epígrafe *Originalidad de las propuestas* que tiene relación con la propia dinámica de la enseñanza/aprendizaje del francés. Por originalidad se entenderá la utilización, en el uso o en la presentación, de recursos que resulten innovadores y susceptibles de reclamar la atención. Además, se incluyen tres ítems (*Dispositivos audio*, *Dispositivos video* y *Comprensión audiovisual*) porque constituyen un entorno especialmente significativo en el aprendizaje del francés. La estructura de todas ellas es semejante, lógicamente, ya que contienen elementos comunes. Lo que las diferencia son las especificidades de cada una, que se explican en las líneas que siguen.

Partiendo de la más estandarizada –los portales–, ya que dispone de un mayor número de elementos comunes, hay algunas que también ofrecen perfiles parecidos, como las relativas a *Comprensión oral*¹, *Comprensión escrita*² y *Comprensión audiovisual*³. Éstas presentan espacios para determinar el tipo de ejercicio, la forma de corrección o lo que he denominado *variables para la medición*. En los tres casos se trata de elementos relevantes que determinan el carácter específico de cada competencia. El tipo de ejercicio, inspirado en Eileen Lohka y Odile Rollin (ND) presenta una particularidad que tiene relación con lo que el profesor establece como objetivo en cada

¹ Figura 12.

² Figura 11.

³ Figura 13.

momento y la división entre los diferentes tipos le ofrece la posibilidad de graduar los niveles de dificultad en cada fase del aprendizaje.

Pero hay dos entradas, igualmente, de una gran relevancia, la *forma de corrección y las variables para la medición*. En el primer caso, cabe señalar que de forma claramente preferente se ha optado en el análisis por recursos que ofrecían la posibilidad de una autocorrección y sólo raramente y por razones concretas se han incluido otro tipo de recursos. La razón es concreta y tiene que ver también con la esencia de este trabajo: una de las razones de más peso para integrar las nuevas tecnologías en clase consiste precisamente en la posibilidad que ofrecen de trabajo en cuatro formas, a distancia, en autonomía, en presencial o en forma híbrida (en autonomía o en presencial indistintamente), es decir, una formulación que tiene relación con el desarrollo del autoaprendizaje por una parte y, por otra, con un aprendizaje dirigido por el profesor que tendrá, en el camino, fases en las que su presencia física no será necesaria. Por esta razón, la posibilidad de realimentación que ofrecen los recursos de carácter autocorrectivo forma parte también del aprendizaje, al igual que la forma de corrección porque no es igual que ésta se produzca en forma de porcentaje, o que sea numérica, o que se abra una ventana explicativa, a que sea independiente para cada respuesta o que suponga un simple marcado de respuestas.

Además, existe otro tipo de elementos con una presencia aún escasa en la Red pero de gran valor, como son esas variables (cronómetro, contador u otros), que añaden al contexto general del ejercicio una especie de valor, capaz de motivar una modificación del planteamiento general del recurso. Es decir, si a un recurso x se le añade un cronómetro o un contador visibles se está aportando, a primera vista, un elemento que va a jugar un papel positivo en la resolución del ejercicio. Este papel podrá ser el de provocar la competitividad con la máquina, pero también una forma de autoevaluación, por la posibilidad que ofrece de realizarlo en diferentes momentos y obtener una valoración en términos de respuestas correctas y de tiempo.

Al representar las nuevas tecnologías una forma de comunicación novedosa resulta necesario también incluir referencias al tipo de dispositivo que usa cada ejercicio. La presencia o no de dispositivos audio o vídeo, por ejemplo, aportan una diferencia notable con respecto a las herramientas tradicionales.

En otro orden de cosas, citaremos algunas de las parrillas que se presentan en anexo. Son éstas: Recursos gramaticales, Fonética, Secuencias⁴, Vocabulario, Producción Escrita, Comprensión Escrita, Comprensión Oral y Diccionarios. Todas presentan alguna especificidad que se señala a continuación.

⁴ En français *Scénarios*.

Fonética. Cabe señalar aquí los elementos diferenciales que han de estar en condiciones de ofrecer los recursos sobre el tema, que se han agrupado bajo el epígrafe de *Tipo de aplicación práctica*. Son éstos:

Figura 3: Detalle de parrilla para analizar recursos fonéticos

Tipo de aplicación práctica
Discriminar
Reproducir por escrito
Discriminación con escrito
Transcripción
Ejercicio con aportación teórica
Juego
Aportación teórica

Por lo que hace referencia a la parrilla propia de las *Secuencias* y al representar éstas una tarea más compleja y con algunos elementos de progresividad, el análisis difiere del resto y su formulación específica se presenta del siguiente modo:

Figura 4: Detalle de parrilla para analizar secuencias

Contenidos y navegación		Bien	Pasable	Mal	
Organización de la información					
Claridad en la presentación de objetivos, tareas...					
Planteamiento metodológico					
Progresividad del proceso					
Tipo de tarea		Abierta		Cerrada	
Tipo de secuencia		Larga duración		Corta duración	
Tipo de trabajo		Individual	En grupo	No especificado	
Presentación de la producción	On line (blog u otros)	PowerPoint u otros	Escrito	Oral	No especificado

Resulta necesario precisar los conceptos como el *tipo de tarea* o el *tipo de secuencia* e incluso el tipo de trabajo o la forma de presentación. Esta última hace referencia a la manera que el alumno plantea el resultado de su investigación.

Finalmente, otra parrilla que ofrece una diferenciación neta con las demás es la de *Diccionarios* y, en concreto, dos aspectos: las características propias y las alternativas de búsqueda, que se representan de esta manera:

Figura 5: Detalle de parrilla para análisis de Diccionarios

Características					
	SÍ	NO	PASABLE	BIEN	MAL
Definiciones					
Transcripción fonética					
Sinonimia					
Conjugación					
Hipertexto (enlaces internos)					
Información morfológica					
Campo semántico					
Entrada vocal					
Facilidad de consignas					
Alternativas de búsqueda					
Búsqueda fonética					
Palabra o expresión completas					
Palabras relacionadas					
Registro explícito					

4. Conclusión

En el estado actual de conocimientos en lo que se refiere a los recursos en Internet, resulta imprescindible disponer de herramientas capaces de ofrecer elementos que posibiliten el análisis de éstos. La necesidad viene provocada tanto por el número de recursos, que se multiplica diariamente, como por su variedad. Es necesario, por tanto, imponer a los recursos con los que se trabaja en línea unos estándares de calidad del que muchos de ellos carecen ahora mismo. En ese sentido, la parrilla de análisis representa una aportación enormemente útil ya que, si está bien elaborada, puede contribuir a proporcionar una información exhaustiva entre los recursos útiles y aquellos que no lo son.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BIBEAU, Robert (1999): *Grille d'évaluation d'un site web*. [consulta en línea: <http://ntic.org/guider/textes/div/bibgrille.html>; 19/09/2007].
- LOHKA, Eileen y ROLLIN Odile (s.a.): «Accords». *REPSYT. À la découverte du monde francophone*, [consulta en línea: http://fis.ucalgary.ca/repisit/grammaire_accords.htm; 19/09/2007].
- PERROT, Thierry (2001), *Grille d'évaluation d'un site internet pédagogique*, [consulta en línea: <http://www3.unileon.es/dp/dfm/fenet/grilles2.html#TPerrot>; 19/09/2007].
- SUSO LÓPEZ, Javier (2001): *Grille d'analyse des manuels/ensembles pédagogiques de FLE*, [consulta en línea: <http://www3.unileon.es/dp/dfm/fenet/grilles2.html#JavierSuso>; 19/09/2007].

TOMÉ, Mario (s.a.): *Grille d'analyse d'un site F.L.E. pédagogique*, [consulta en línea: <http://www3.unileon.es/dp/dfm/fenet/grilles2.html#grilleuniLeon>; 19/09/2007].

ANEXOS

Parrillas que se presentan:

Figura 6: Parrilla para el análisis de Recursos gramaticales

RECURSOS GRAMATICALES						
Título						
URL						
Autor:						NO
Nivel	A1	A2	B1	B2	C1	C2
Navegabilidad y contenidos			NO	BIEN	PASABLE	MAL
Objetivos declarados						
Planteamiento metodológico						
Aportación teórica						
Ayuda						
Tipo de ejercicio	QCM: Respuesta múltiple					
	V/F: Verdadero o falso					
	EPR: Ejercicios precedidos de regla gramatical					
	AS: Asociar (<i>matching</i>)					
	ET: Rellenar huecos					
	CR: Crucigrama					
JM: Juego de memoria						
Tipos de corrección	%	Númerica	Ventana	Independiente cada respuesta	Marcado de respuestas	
Variables para la medición	Cronómetro		Contador		Otros	
Aplicabilidad de las propuestas			NO	BIEN	PASABLE	MAL
Originalidad						
Dispositivo	A distancia	En autonomía	Presencial (docente)		Híbrido	

Figura 7: Parrilla para el análisis de Recursos fonéticos

FONÉTICA						
Título						
URL						
Autor:						NO
Nivel	A1	A2	B1	B2	C1	C2
Navegabilidad y contenidos			NO	BIEN	PASABLE	MAL
Objetivos declarados						
Planteamiento metodológico						
Aportación visual (imágenes, animaciones...)						
Ayuda						
Tipo de aplicación práctica				BIEN	PASABLE	MAL
Discriminar						
Reproducir por escrito						
Discriminación con escrito						
Transcripción						
Ejercicio con aportación teórica						
Juego						
Aportación teórica						
Corrección/Evaluación	%	Númerica	Ventana	Independiente cada respuesta	Marcar respuestas	Otros
Variables para la medición	Cronómetro		Contador		Otros	
Aplicabilidad de las propuestas			NO	BIEN	PASABLE	MAL
Originalidad						
Dispositivos vídeo u otros						
Dispositivo	A distancia		En autonomía	Presencial (docente)		Híbrido

Figura 8: Parrilla para el análisis de Secuencias

SECUENCIAS						
Título						
Dirección URL						
Autor:						NO
Nivel	A1	A2	B1	B2	C1	C2
	Contenidos y navegación			Bien	Pasable	Mal
Organización de la información						
Claridad en la presentación de objetivos, tareas...						
Planteamiento metodológico						
Progresividad del proceso						
Tipo de tarea			Abierta		Cerrada	
Tipo de secuencia		Larga duración		Corta duración		
Tipo de trabajo		Individual	En grupo		No especificado	
Presentación de la producción	On line (blog u otros)	PowerPoint u otros	Escrito	Oral	No especificado	
Propuesta						
		No	Bien	Pasable	Mal	
Originalidad						
Aportación audio						
Aportación vídeo						
Dispositivo	A distancia	En autonomía		Presencial (docente)		Híbrido

Figura 9: Parrilla para el análisis de Recursos de vocabulario

VOCABULARIO						
Título						
URL						
Autor:						NO
Nivel	A1	A2	B1	B2	C1	C2
Navegabilidad y contenidos			NO	BIEN	PASABLE	MAL
Objetivos declarados						
Planteamiento metodológico						
Adaptabilidad (relación nivel/exigencia en contenidos)						
Aportación visual (imágenes, animaciones...)						
Ayuda						
				SÍ		
Tipo de ejercicio	OCM : Respuesta múltiple					
	V/F: Verdadero o falso					
	AS: Asociar (<i>matching</i>)					
	ET: Rellenar huecos					
	CR: Crucigrama					
	JM: Juego de memoria					
Corrección/Evaluación	%	Númerica	Ventana	Independiente cada respuesta	Marcado de respuestas	
Variables para la medición	Cronómetro		Contador		Otros	
Aplicabilidad de las propuestas				NO	BIEN	PASABLE MAL
Originalidad						
Dispositivos audio						
Dispositivos vídeo						
Dispositivo	A distancia		En autonomía	Presencial (docente)	Híbrido	

Figura 10: Parrilla para el análisis de Recursos de producción escrita

PRODUCCIÓN ESCRITA										
Título										
URL										
Autor:									NO	
Nivel	A1		A2		B1		B2		C1	C2
Navegabilidad y contenidos					NO		BIEN	PASABLE	MAL	
Objetivos declarados										
Planteamiento metodológico										
Aportación teórica										
Aproximación ortográfica										
Ayuda										
Tipo de producción			Directa			Escritura interactiva			Ordenar palabras	
Formato de corrección		NO	%	Númerica	Ventana	Independiente		Marcado	Correo electr.	
Variables para la medición				Cronómetro		Contador		Otros		
Aplicabilidad de las propuestas					NO		BIEN	PASABLE	MAL	
Originalidad										
Dispositivo			A distancia		En autonomía		Presencial (docente)		Híbrido	

Figura 11: Parrilla para el análisis de Recursos de comprensión escrita

COMPRESIÓN ESCRITA						
URL						
Autor:						NO
Nivel	A1	A2	B1	B2	C1	C2
Navegabilidad y contenidos			NO	BIEN	PASABLE	MAL
Objetivos declarados						
Planteamiento metodológico						
Ayuda						
				SÍ		
Tipo de ejercicio	OCM : Respuesta múltiple					
	V/F: Verdadero o falso					
	EPR: Ejercicios precedidos de regla gramatical					
	AS: Asociar (matching)					
	ET: Rellenar huecos					
	CR: Crucigrama					
JM: Juego de memoria						
Corrección/Evaluación	%	Númerica	Ventana	Independiente cada respuesta	Marcado de respuestas	
Variables para la medición	Cronómetro		Contador		Otros	
Aplicabilidad de las propuestas				NO	BIEN	PASABLE MAL
Originalidad						
Interactividad	Dispositivos audio					
	Dispositivos vídeo					
Dispositivo	A distancia		En autonomía	Presencial (docente)	Híbrido	

Figura 12: Parrilla para el análisis de Recursos de comprensión oral

COMPRESIÓN ORAL						
URL						
Autor:						NO
Nivel	A1	A2	B1	B2	C1	C2
Navegabilidad y contenidos			NO	BIEN	PASABLE	MAL
Objetivos declarados						
Planteamiento metodológico						
Ayuda						
				SÍ		
Tipo de ejercicio	OCM : Respuesta múltiple					
	V/F: Verdadero o falso					
	AS: Asociar (matching)					
	ET: Rellenar huecos					
Corrección/Evaluación	%	Númerica	Ventana	Independiente cada respuesta	Marcado de respuestas	
Variables para la medición	Cronómetro		Contador	Otros		
Propuesta			NO	BIEN	PASABLE	MAL
Originalidad						
Relación audio-respuesta						
Calidad del sonido						
Dicción						
Posibilidad de transcripción del audio			SÍ	NO		
		A distancia	En autonomía	Presencial (docente)	Híbrido	
Dispositivo						

Figura 13: Parrilla para el análisis de Recursos de comprensión audiovisual

COMPRESIÓN AUDIOVISUAL						
NOMBRE						
URL						
Autor:						NO
Nivel	A1	A2	B1	B2	C1	C2
Navegabilidad y contenidos			NO	BIEN	PASABLE	MAL
Objetivos declarados						
Planteamiento metodológico						
Ayuda						
				SI		
Tipo de ejercicio	QCM : Respuesta múltiple					
	V/F: Verdadero o falso					
	ET: Rellenar huecos					
Corrección/Evaluación	%	Númerica	Ventana	Independiente cada respuesta	Marcado de respuestas	
Variables para la medición	Cronómetro		Contador	Otros		
Propuesta			NO	BIEN	PASABLE	MAL
Originalidad						
Relación vídeo-audio-respuesta						
Calidad de la imagen y del sonido						
Aportación visual al contenido						
Posibilidad de transcripción del audio			SÍ	NO		
Dispositivo	A distancia		En autonomía	Presencial (docente)		Híbrido

Figura 14: Parrilla para el análisis de Recursos lexicográficos

DICIONARIOS-TRADUCTORES-BANCOS					
NOMBRE					
Dirección					
Institución (si procede):					
Actualización	SÍ	NO			
Tipo de recurso					
Diccionario monolingüe	Diccionario bilingüe	Diccionario multilingüe	Traductor en línea	Banco de diccionarios	
Accesibilidad					
Gratuito	De pago		Restringido		
Características					
	SI	NO	PASABLE	BIEN	MAL
Definiciones					
Transcripción fonética					
Sinonimia					
Conjugación					
Hipertexto (enlaces internos)					
Información morfológica					
Campo semántico					
Entrada vocal					
Facilidad de consignas					
Alternativas de búsqueda					
Búsqueda fonética					
Palabra o expresión completas					
Palabras relacionadas					
Registro explícito					
Nivel de léxico	Básico		Medio		Elevado
Número de palabras que traduce cada vez:					

El aula transparente como una propuesta pedagógica en FLE. El e-manual

Juan Ángel Martínez García y Severina Álvarez González

Universidad de Oviedo

jamg@uniovi.es – sag@uniovi.es

Résumé

Aujourd'hui nous vivons dans monde qui se trouve en pleine transformation à tous les niveaux due en partie à l'application des nouvelles technologies. Cette révolution est également présente dans le domaine de l'enseignement. La salle de classe dite traditionnelle cède sa place à un nouvel espace pédagogique, où l'Internet et les TICs jouent un rôle prééminent dans l'enseignement et apprentissage en général et dans notre cas d'une langue étrangère (français). Dans cet espace d'innovation continue le professeur aussi bien que ses étudiants vont enseigner et apprendre d'une autre façon, plus active, collaborative, créative, solidaire, dynamique... Dans cette nouvelle atmosphère le blog s'avère comme un outil qui répond aux besoins éducatifs.

Mots-clé: TICs; langues étrangères; internet; blogs; éducation; salle de classe.

Abstract

Today we are living in a world that is being transformed at all levels partly due to the application of new Technologies. These Technologies are changing the way of teaching. The classroom especially in the teaching of a foreign language (French in our case) becomes a new space where both the teacher and their students are working in a different way. They are much more active, collaborative, democratic, dynamic, supportive... In this new atmosphere, the using of a blog provides a very good response to the new educational challenges.

Key words: internet; blogs; Education; Teaching; Foreign Languages; Classroom.

0. Introducción

Muy probablemente somos espectadores y actores de una nueva forma de abordar la enseñanza y el aprendizaje con la utilización de las nuevas tecnologías. Es un reto que tenemos que asumir, tan importante como otros realizados anteriormente. Basta recordar la revolución que supuso en su día la introducción y uso en el aula de los medios audiovisuales, que determinaron la evolución de los métodos de enseñanza. La pizarra tradicional, tan en uso hoy en día, va dejando paso a la pizarra electrónica; el viejo magnetófono que abrió el camino de los métodos audio-orales, deja paso al moderno lector MP4; la ya obsoleta cinta de vídeo VHS deja paso al lector digital en DVD; y aquellos revolucionarios proyectos de educación televisiva han abierto el camino y han encontrado su acomodo con el fenómeno de Internet en las aulas.

De la misma manera, somos de la opinión que la introducción de cualquier tecnología de la información y comunicación, tanto de las tradicionales como de las denominadas nuevas, pasa por que el profesorado tenga tanto una capacitación adecuada para su incorporación en su práctica profesional, como actitudes favorables hacia las mismas. El profesor fue y sigue siendo uno de los pilares sobre los que se asienta la actividad de aprendizaje en el aula. Su rol es esencial para garantizar el buen rumbo de la tarea docente.

Concebimos la clase como un espacio común, en el que al menos hay cuatro columnas que la sustentan. Y serían, a saber:

- El profesor
- Los estudiantes
- Los contenidos del curso
- El aula como espacio de aprendizaje físico y virtual.

De ellas depende el equilibrio armonioso del conjunto aula. Todas juegan un papel esencial, en su conjunto y por separado.

Tenemos ante nosotros el reto de asumir el manejo de las nuevas tecnologías. Pero el simple uso de las mismas no es suficiente: a un modelo educativo que no ayude y fomente también la reflexión y las habilidades de pensamiento, crítica y creatividad en pleno siglo XXI más le vale que se plantee su propia existencia. Y nos atrevemos a decirlo así, porque somos de la creencia que todo acto de aprendizaje se inserta en un contexto social que no puede ignorar. Debe ser apto para formar ciudadanos que respondan a las exigencias de la sociedad en la que viven y construyen, tal y como señala el Marco Europeo de Referencia Común para las Lenguas (2002) cuando en su introducción nos señala que uno de los objetivos esenciales en el aprendizaje de una lengua extranjera, en el contexto europeo, es promover una «ciudadanía democrática», y más adelante insiste en la importancia de enmarcar dicho aprendizaje con la finali-

dad de favorecer la movilidad, la comprensión recíproca y la cooperación, eliminando de este modo prejuicios y discriminación.

Las nuevas tecnologías pueden ser un elemento vertebrador de la nueva sociedad multicultural y multilingüe en la que nos hallamos integrados¹.

1. Aula tradicional vs. aula transparente

De la misma manera que estamos replanteando el rol del profesor, de los estudiantes, de los contenidos, y sus soportes de transmisión, igualmente, el aula no debe quedarse al margen de dichas reflexiones.

El «espacio-clase», tal y como la entendemos de un modo general, se merece un replanteamiento en su definición.

Creemos importante hacer hincapié en el hecho de que no es lo mismo la utilización de un aula clásica o tradicional que el uso de un aula donde las nuevas tecnologías están presentes.

1.1. Aula tradicional

Ciertamente, y a priori, el aspecto físico de un aula tradicional frente a otra bien equipada tecnológicamente no difiere significativamente. No obstante sí es cierto que se aprecian ciertas diferencias en su conformación. Y así, en la primera lo más probable es que nos encontremos con los siguientes elementos:

- Un espacio jerarquizado. El profesor se mantendrá en una posición de superioridad y distanciamiento, incluso marcado, en muchos casos, por una tarima que lo coloca en una posición superior.
- En la ordenación de su equipamiento (mesa, pupitres, pizarra...) el aula presenta una configuración estática y «monofuncional». Esto es, muebles fijados al suelo, mirando todos al frente, a la pizarra y a la mesa del profesor, sin posibilidad de alterar dicha configuración y por tanto dificultando otro tipo de relación que no sea la recepción pasiva de los conocimientos transmitidos por el profesor.
- El aula se concibe como un espacio cerrado. Todo sucede a puerta cerrada.
- El aula es un simple espacio físico, sin dimensión virtual. En esta concepción de aula no hay lugar para un blog, un espacio web que sirva de proyección de la misma.

A modo de referencia gráfica, incluimos esta imagen para ilustrar el posible aspecto de un aula tradicional en la que los puntos arriba mencionados aparecen recogidos.

¹ Van Lier (2004) cree que los ordenadores se pueden integrar en la educación para que estimulen el intelecto y sea una experiencia intelectual y social gratificante.



1.2 El aula transparente

Frente al aula tradicional, un aula transparente presentaría una nueva disposición en la que estarían presentes los siguientes elementos:

- Espacio grupal y circular, esto es, tanto el profesor como sus alumnos están trabajando en un mismo nivel. Cada uno, en la medida de sus conocimientos y capacidades, aporta de un modo solidario conocimiento y actividades para la clase.
- La clase presenta en su equipamiento un aspecto “multifuncional” y dinámico. La disposición de los muebles se puede modificar en función de las necesidades de cada momento.
- El aula es mucho más que un espacio físico: tiene una dimensión virtual y social, lo que le permite buscar, analizar y compartir el conocimiento más allá de los muros de la clase.

En resumen, concebimos el aula transparente como un nuevo espacio en el que todos (profesor y alumnos) y todo son piezas de un mismo engranaje, sumando energías. Todo fluye en torno a una meta común de aprendizaje. Es lo que pretendemos ilustrar con la imagen que aparece aquí mismo.



La presencia de las nuevas tecnologías en un aula transparente facilita un aprendizaje abierto y solidario, externo al aula, haciendo al alumno copartícipe con el mundo que le rodea y con la lengua y cultura de la nueva L2. Las ventajas que ofrece el uso de estas nuevas herramientas deberían, desde nuestro punto de vista, servir de acicate para que los docentes encaucen la enseñanza y aprendizaje desde una nueva perspectiva. Centrándonos en un enfoque estrictamente comunicativo, contemplamos la enseñanza con una nueva dimensión accional, como nos explica Cristian Puren (2002: 55-71):

[...] dans l'AC² on formait un «communicateur» en créant des situations langagières pour le faire *parler avec* (des interlocuteurs) et *agir sur* (ces mêmes interlocuteurs); dans la perspective actionnelle esquissée par le *Cadre Européen Commun de Référence* (à laquelle je réserverai désormais le sigle «PA»), on se propose de former un «acteur social».

En consecuencia nos atreveríamos a definir esta idea de aula transparente en la clase de lenguas extranjeras como un contexto de aprendizaje entendido como una disposición mental, y no puramente física, para el aprendizaje, desde la solidaridad, en la que las dos culturas, la de la lengua de origen y la de la lengua meta, cohabitan en un mismo espacio, disponen de los mismos canales de información, permanentemente abiertos al exterior, son espejo una de otra en un plano de igualdad, y donde todos, profesores y alumnos, participan y colaboran en el descubrimiento de la nueva lengua / cultura. Y por lo tanto, el concepto de aula transparente tendríamos que entenderlo como un entorno de aprendizaje bidireccional, en el que el proceso de adquisición es de ida y vuelta: aprendemos de los demás, para seguir siendo nosotros mismos, pero con los modos de vida y cultura del Otro en un contexto comunicativo asentado en nuestra cultura y contando con la cultura del Otro.

El aula transparente implica en nuestra opinión un proceso de aprendizaje desde y para la interculturalidad, es decir, aprendemos la lengua de otros pueblos impregnándonos de su cultura, de su forma de vivir y pensar. Todo esto nos conduciría a una situación de aprendizaje intercultural. Es decir, salimos de nuestra cultura, admitimos y respetamos al otro como nuestro alter ego en esa lengua, y sabemos que existimos y que somos diferentes a él, en la medida que él existe y es diferente a nosotros. Tenemos que considerar su existencia para dar sentido a la nuestra. «Je le considère» como nos diría Flaubert.

² Approche Communicative.

1.3. Hacia una nueva forma de entender el aprendizaje de una lengua extranjera, desde el aula transparente

Tomando como referencia una situación de aprendizaje desde el aula tradicional, más arriba expuesta, queremos hacer un análisis de las implicaciones que desde nuestro punto de vista tendría la aplicación del concepto de aula transparente, a partir de una serie de parámetros que presentamos a continuación.

CARACTERÍSTICAS DEL APRENDIZAJE		Aprendizaje de una lengua extranjera desde el aula tradicional	Aprendizaje de una lengua extranjera desde el aula transparente
APRENDIZAJE	Activo		X
	Pasivo	X	X
	Autónomo		X
	Colaborativo	X	X
	Para el conocimiento	X	X
	Para la producción		X
	Multicultural	X	X
Intercultural		X	
CANALES DE INFORMACIÓN	Parciales	X	X
	Totales		X
INMERSIÓN CULTURAL	Parcial	X	
	Plena		X
CONOCIMIENTOS Y COMPETENCIAS ADQUIRIDOS POR EL ESTUDIANTE	Funcionales	X	X
	Pragmáticos		X
DIMENSIÓN EMOCIONAL	Inhibidor de la empatía	X	
	Potenciador de la empatía		X

A la vista de esta parrilla podemos destacar aquellos aspectos que nos parecen más relevantes entre una y otra forma de transmitir los conocimientos. Naturalmente algunos de los parámetros expuestos en nuestra parrilla merecen un comentario para que puedan ser entendidos en su justo valor.

Para empezar conviene puntualizar que el orden que hemos establecido no está jerarquizado. Todos los aspectos reseñados son igualmente importantes. Y por tanto, respetando ese mismo orden nos parece oportuno hacer una serie de observaciones que contribuyan a entender mejor su razón de ser.

- **Aprendizaje Activo / Pasivo.** Entendemos por aprendizaje pasivo aquel en el que el estudiante sigue unas pautas de aprendizaje ya prediseñadas, dejando un mínimo espacio para su creatividad o producción. A modo de ejemplo, se trataría de aprender el francés realizando ejercicios de tipo estructural frente a ejercicios de producción propia o de simulación de situaciones personales en la nueva lengua, que responderían a un aprendizaje activo. Es decir, aquel aprendizaje en el que las necesidades reales

de comunicación de nuestros estudiantes de francés quedarían cubiertas o al menos ampliamente consideradas.

- **Aprendizaje Autónomo / Colaborativo.** Asumimos que el aprendizaje autónomo de una lengua extranjera sería aquel en el que el estudiante es capaz de generar, aportar y gestionar conocimiento para conjunto de la clase. Aprende con la clase y para la clase. La enseñanza tradicional no es la más propicia para favorecer dicha circunstancia.
- **Aprendizaje Conocimiento / Producción.** En este parámetro queremos hacer hincapié en la importancia que para nosotros tiene el hecho de que nuestros estudiantes adquieran conocimientos no sólo para descubrir la nueva lengua y su dimensión cultural sino también para ser capaces de comunicarse y entenderse en la lengua meta en un contexto de comunicación con hablantes nativos u otro tipo de hablantes, que no siendo necesariamente nativos, utilizan dicha lengua como vehículo de comunicación. Pretendemos con ello resaltar la importancia que para nosotros tiene dejar la puerta abierta a la co-culturalidad, retomando la idea ya expresada anteriormente y citada por Christian Puren (2002: 55-71) cuando afirma que «la langue est enseignée / apprise pour et par l'action à dimension sociale».
- **Aprendizaje multicultural / Intercultural.** Un aprendizaje desde el aula transparente favorece la «fusión» de la nueva lengua / cultura con la propia del estudiante. En un contexto tradicional la lengua extranjera se aprendería de forma ajena y separada de la lengua / cultura del estudiante.
- **Canales de Información parciales / totales.** Normalmente en un espacio tradicional de aprendizaje el aporte de información proporcionado a alumno es limitado, más centrado en aspectos formales que de contenido, y poco actualizados.
- **Inmersión cultural.** En un contexto de aprendizaje desde el aula transparente, la nueva lengua se descubre tal y como es, tal y como se vive, tal y como suena en el mismo momento en que se aprende. La lengua se aprende en su dimensión auténtica.
- **Conocimientos y competencias.** En la enseñanza tradicional de una lengua extranjera el estudiante suele adolecer de una falta de destreza para comunicarse en una situación normal de comunicación, por más que haya adquirido una excelente formación lingüística.
- **Dimensión emocional.** Nos parece relevante reseñar este aspecto a la hora de abordar la enseñanza y aprendizaje de una lengua extranjera. Por primera vez un estudiante puede acercarse a una lengua extranjera, no solo desde una dimensión meramente académica, sino como vía de expresión de sus gustos y afinidades dado que el uso de las nuevas tecnologías posibilita hasta límites insospechados todo tipo de contactos con la nueva cultura. Se convierte en una herramienta que sirve para despertar el interés, mantener la motivación y la participación activa en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

Todos estos aspectos que favorecen la comunicación intercultural, empática, abierta, activa, solidaria, colaborativa son posibles en gran medida gracias al uso de la

nuevas tecnologías (Internet, programas informáticos...). Pero éstas no son la razón última del aula transparente, obviamente su «presencia» sin más no cambia la clase, ni el uso tradicional de la misma. Del mismo modo que actualmente existen profesores «tecnófilos» (usuarios de las TICs), existen profesores «tecnófobos» (rechazan las TICs). Son aquellos que disponiendo de aulas altamente equipadas no hacen uso de sus posibilidades. En estas circunstancias no podríamos hablar de un aula virtual, menos aún transparente, sino simplemente de un espacio bien equipado tecnológicamente.

Creemos firmemente que no podemos dar la espalda a los avances tecnológicos, que hacen de nuestro mundo una aldea global, donde lo lejano se hace cercano... donde la cultura del otro puede ser fácilmente asimilable a la nuestra. Y uno de los fenómenos de la comunicación que más favorecen y hacen viable la posibilidad de aprendizaje transparente y vivo es el advenimiento de la llamada «web social», o «web 2.0»

Sin entrar en tecnicismos podemos decir que la «web social» es la posibilidad de que cualquier habitante de este planeta puede hacer llegar a los demás su visión del mundo, sus opiniones, puede crear conocimiento y compartirlo sirviéndose de las nuevas tecnologías y sin tener conocimientos tecnológicos previos.

En el campo del estudio y aprendizaje de una lengua extranjera, la «web social» es una más que valiosa herramienta para favorecer la comunicación entre culturas diferentes.

En 2003, Leslie presentaba un cuadro sistemático de aplicaciones educativas de los blogs, Farrell señalaba cinco usos educativos de los blogs, Dickinson subrayaba el potencial benéfico del blog en el ámbito educativo. Por otra parte, y en la misma línea, Campbell (2003) establecía diferentes tipos de blogs: del profesor, del estudiante y de la clase. De la misma manera, otros investigadores han profundizado en el análisis de los blogs, entre los que podemos citar a Downes (2004), Demange-Ducrot (2006) y Tomé (2007).

2. La web 2.0 como elemento facilitador del aula transparente.

No es nuestra intención entrar en el debate de si el fenómeno de la web 2.0 es una moda, una tendencia, una nueva estrategia de marketing. Lo cierto es que está cambiando las prácticas en las maneras de diseñar los nuevos entornos colaborativos en Internet, donde la presencia de un usuario activo, implicado en una cooperación cada vez más estrecha es la clave de su éxito.

Hacemos nuestras las palabras del profesor Pere Marquès en su artículo «La Web 2.0 y sus aplicaciones didácticas» (2007), cuando afirma que la web 2.0 supone un cambio de paradigma sobre la concepción de Internet y sus funcionalidades. Hoy en día desde la web 2.0 descubrimos una nueva forma de concebir el uso de Internet, en la medida que permite a sus usuarios la máxima interacción, convirtiéndose en un

espacio en el que estos pueden expresarse y opinar, recopilar y compartir contenidos, colaborar y crear conocimientos.

Por tanto si la web 2.0 la concebimos como una democratización del uso de las nuevas tecnologías, al estar al alcance de todos, los recursos que más nos interesan destacar desde una dimensión didáctica serían los siguientes usos, entre otros muchos:

- Aplicaciones para expresarse/crear y publicar/difundir: Blogs, Wikis...
- Aplicaciones para publicar/difundir y buscar información: Podcast, YouTube, Flickr, SlideShare, Del.icio.us...
- Redes sociales: BSCW, Second Life, Facebook, MySpace.

Con esta nueva perspectiva que las nuevas tecnologías nos brindan en el espacio-aula los roles de sus integrantes se dimensionan de una forma diferente, esto es, tanto el profesor como sus alumnos dejan de ser meros recolectores y transmisores de conocimientos para convertirse igualmente en productores o generadores de conocimiento. El rango de sus integrantes también cambia. De una estructura en equipo pasamos a un marco de trabajo en grupo. No hay jerarquías, todos colaboran en la misma tarea, con la misma importancia. La pasividad a la que estaba relegado el alumno en la clase deja sitio a un nuevo protagonismo activo. Y como consecuencia de esto, el proceso de aprendizaje deja de ser una mera actividad individual para convertirse en un proceso colectivo, cooperativo y solidario.

Las nuevas tecnologías, desde la web 2.0, convierten a sus usuarios, nuestros estudiantes, en «agitadores del conocimiento». El aula transparente es una respuesta a la idea del profesor que defiende el proyecto TUNING (2006):

[...] El nuevo paradigma de la enseñanza-aprendizaje centrado en el estudiante, cobrará paulatinamente gran importancia en las universidades europeas. Esta nueva situación, llevará a un profundo cambio del papel del profesor y cada vez, será más necesaria su función de guía y de tutor. El profesor universitario deberá transformar su perfil de docto expositor de materia a facilitador del aprendizaje de sus alumnos, ya no será el brillante protagonista del proceso de formación sino un tutor o un orientador experto en formación, a la vez que especialista en una materia científica del currículum. Las clases serán más dinámicas, fomentándose el trabajo en equipo, con mayor interacción entre el profesor y el alumno, y con una reducción importante de las clases magistrales. El profesor tiene que hacer algo más que dar clase, es decir debe fomentar el aprendizaje creativo y que el alumno piense por sí mismo, de forma que éste sea protagonista de su propia formación.

¿Cómo se dimensiona la «web social» en el entorno de aprendizaje de una lengua extranjera? Como profesores de francés en activo y muy sensibles a todos los cambios que la nueva sociedad nos depara, creemos que el concepto de aula transparente tiene especial significado en la enseñanza de una lengua extranjera, en la medida que puede aportar nuevas perspectivas altamente beneficiosas y enriquecedoras para nuestros estudiantes.

Y es así como hemos concebido la creación de un «Manual Electrónico» o E-Manual.

3. El E-Manual. El blog de la clase como exponente del aula transparente.

Con el termino E-manual queremos hacer referencia al uso del blog educativo en el contexto de una clase de idiomas, francés en nuestro caso. El blog nos podría servir de manual de uso para las actividades de la clase, dado el enorme potencial que conlleva su aplicación (Huann, Gene John y Ho Pau Yuen, 2005).

Entendemos que el blog en sí mismo no es un manual en su sentido más amplio y tradicional, pero sí puede ser estructurado como tal, de modo que sirva de referente para enmarcar las actividades de la clase, en todo tipo de contenidos, tanto lingüísticos como culturales, potenciando sobremanera la interculturalidad, tan necesaria para la enseñanza y aprendizaje de una L2 en una sociedad globalizada como las que nos toca vivir.

En el uso del blog podemos correr el riesgo de dejarnos encantar por toda la panoplia de programas y herramientas con los que las nuevas tecnologías nos sorprenden de continuo. Es aquí donde una vez más el profesor recupera su papel de líder, guía, modelo y referencia para sus estudiantes. Es su responsabilidad saber canalizar los intereses de sus estudiantes, sus aficiones, hacia las metas fijadas en la asignatura. Se trata de poner orden y concierto en un terreno donde el exceso puede conducir al caos.

El blog de la clase nos parece una buena respuesta a esta nueva forma de aprendizaje. Éste adquirirá el rango de blog educativo si favorece con su creación una serie de habilidades necesarias, tanto por parte del estudiante como del profesor. Coincidiendo con las que menciona Mario Tomé (2007), señalamos aquí algunas de las más relevantes.

Para el alumno el blog ha de ser una herramienta que le permita desarrollar:

- **La autonomía en el aprendizaje.** El blog se convierte en el escaparate de exposición de trabajos realizados de modo individual.
- **La comunicación.** El blog adquiere plena entidad educativa en al medida que permita que los estudiantes, individualmente o en grupo, intercambien puntos de vista, opiniones, críticas, comentarios, etc. acerca de cualquier tema relacionado con la marcha de la clase.

- **La investigación.** El blog será el receptáculo donde se reunirán todos aquellos temas de trabajo o líneas de investigación generadas al hilo del temario de la asignatura o de las inquietudes manifestadas por los propios alumnos que sirvan para ampliar y enriquecer los contenidos de la materia.
- **La capacidad de análisis y síntesis.** Esta capacidad queda acreditada en la medida que el estudiante es capaz de seleccionar, gestionar y presentar la información que maneja.
- **La cooperación y trabajo en equipo.** Un blog educativo no se entiende como blog individual.

Por parte del profesor, el blog ha de ser:

- **Un instrumento para conocer** aquellas cuestiones de la asignatura que más interesan al alumno.
- **Un medio de evaluación** del progreso de los alumnos.
- **Un espacio de comunicación alternativo** con los alumnos, con un grado receptividad y acogida distinto a las clases presenciales.
- **Una herramienta de gestión del conocimiento** aprendido por los alumnos.
- Un espacio para **complementar los contenidos** de la asignatura.

3.1 Las actividades de un blog en la clase de francés

Entendemos que en el ámbito docente, las destrezas educativas han de estar garantizadas sin importar el soporte en el que estas se manifiesten. Es decir, un blog, por novedoso que sea, no ha de renunciar a ser el exponente de las cuatro destrezas que han de presidir cualquier manual de enseñanza y aprendizaje de una lengua extranjera, del francés en nuestro caso.

Es decir, nuestro objetivo fundamental es potenciar las aptitudes del alumno en la adquisición de los instrumentos de comunicación necesarios para desenvolverse con éxito en cualquier situación de comunicación en lengua francesa, oral o escrita. De modo que los alumnos sean capaces de resolver tareas en ámbitos variados de la vida social, por medio de «savoirs» y «savoir faire» comunicativos, lingüísticos y culturales; que dispongan de las estrategias de aprendizaje necesarias para resolver dichas situaciones. Asimismo es nuestra intención proporcionarles los útiles necesarios para favorecer un aprendizaje tanto autónomo como de trabajo solidario.

Más allá del uso del blog en el ámbito educativo y de sus ventajas, algunas de las razones que nos animan a aplicarlo como un e-manual son las que aportan Mario Tomé (2007) cuando nos indica que:

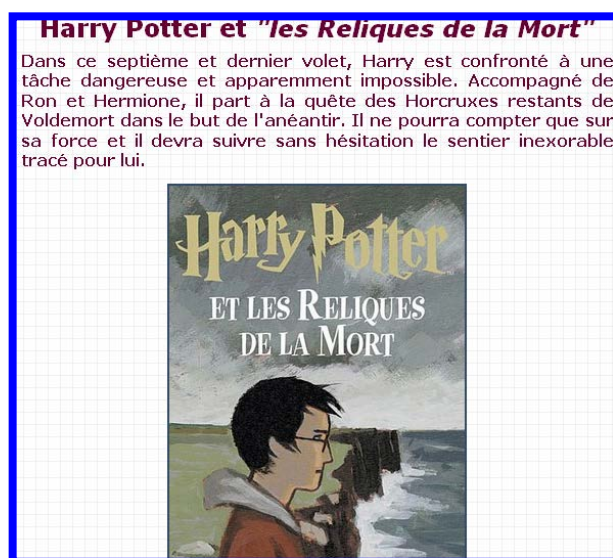
Les blogs permettent la proposition de tâches pédagogiques par l'enseignant dans un bon contexte communicatif où celui-ci accompagne les apprenants sur des plans différents: résoudre des problèmes ou des questions, corriger les productions écrites ou orales, écouter les idées et modérer les mises en commun

[...] Le récent essor des blogs audio, podcast et vidéoblogs a suscité notre intérêt afin de privilégier des expériences pédagogiques en relation avec les compétences communicatives langagières que nous considérons essentielles: la compréhension et la production orales de la part des étudiants.

En efecto el blog nos ofrece un amplio abanico de posibilidades que potencian enormemente las destrezas educativas. Y esto nos ha llevado a integrar el blog dentro de la clase como una herramienta muy valiosa que sirva de marco para las actividades generadas en la asignatura.

3.1.1. Ejemplos de algunas de las destrezas de aprendizaje:

3.1.1.1. Comprensión escrita:



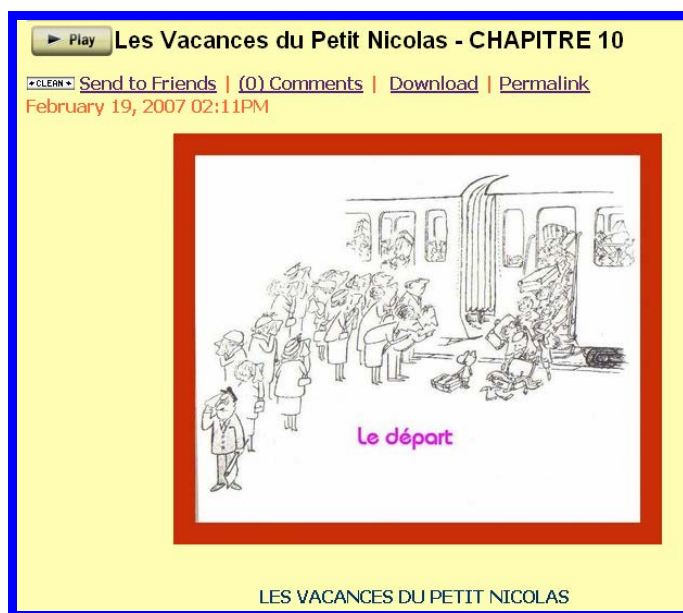
Quelques consignes pour la lecture:

- * Faites une première lecture globale, sans l'aide du dictionnaire. Le cas échéant, soulignez les mots ou expressions que vous ne comprenez pas bien. Ne vous inquiétez pas de ne pas tout comprendre.
- * Faites une deuxième lecture. Cette fois-ci, consultez dans un dictionnaire les mots qui vous semblent les plus importantes ou nécessaires pour bien comprendre la lecture.
- * Enfin, faites une troisième lecture globale.
- * Et puis, écrivez une composition où vous ferez un résumé du contenu la lecture ainsi que des vos impressions personnelles.

* Faites un débat en classe, échangez ce que vous avez écrit et posez des questions à vos camarades à propos de leur lecture³.

En esta tarea, como podemos leer más arriba, proponemos a nuestros estudiantes la lectura de un texto, en el que se mencionan una serie de pautas de lectura. Esta actividad está concebida como una tarea extraescolar para que el estudiante amplíe sus habilidades de lectura y comprensión. Se persigue propiciar el trabajo autónomo del alumno.

3.1.1.2. Expresión y comprensión oral y escrita:



LES VACANCES DU PETIT NICOLAS

Chapitre 10: *Le départ*

Cliquez ici pour lire ce chapitre:

Pour vérifier que vous avez bien compris la lecture, une fois que vous aurez bien lu et écouté ce chapitre, répondez aux questions suivantes.

Postez les réponses dans votre blog

1. Selon Nicolas, pourquoi ses parents ont-ils l'air un peu tristes?
2. Pourquoi Nicolas n'ose-t-il pas dire à ses parents qu'il a une grosse boule dans la gorge?
3. Selon Maman, pourquoi serait-il une bonne idée de partir

³ Véase el blog de la clase de francés de Juan Ángel Martínez García en <http://blogfrance0708.canalblog.com/archives/2008/01/20/7636942.html>.

tout de suite pour la gare?

4. Quels trois problèmes Papa a-t-il avec la valise?

5. Pourquoi est-ce que la marche entre la voiture A et la voiture Y n'était pas facile?

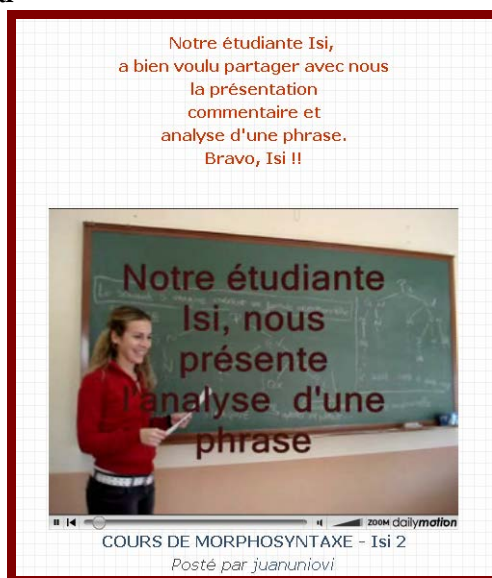
6. Pourquoi la dame s'inquiète-t-elle au sujet de la cuisine de la colonie de vacances? ⁴

En esta tarea, la propuesta es una actividad de comprensión oral y escrita. Al estudiante se le invita a oír y a leer el capítulo de una lectura, y la respuesta por escrito a una serie de preguntas, que sirvan para su evaluación escrita. En este caso el estudiante «cuelga» en el blog su composición escrita, y ésta a su vez es «respondida» por parte del profesor, a través de un retroenlace, con una revisión y corrección.

A modo de ejemplo, mostramos aquí la evolución de esta actividad en tres pasos⁵:

1. Propuesta de lectura del capítulo de un libro, acompañado de una serie de preguntas de comprensión escrita a las que el estudiante ha de responder
2. Respuesta por parte del estudiante a dichas preguntas.
3. Correcciones de dicha tarea por parte del profesor a través de un retroenlace.

3.1.1.3. Expresión oral



En esta actividad⁶ lo que hemos propuesto a nuestros estudiantes es la presentación oral de un trabajo de clase. En este caso quedan ampliamente cubierta la des-

⁴ Véase el blog de la clase de francés de Juan Ángel Martínez García en http://juanlecture.podomatic.com/entry/2007-02-19T14_11_40-08_00.

⁵ Véase Anexo 1.

treza de la producción oral para la asignatura. La propia grabación en vídeo es el resultado de la actividad propuesta, que tendrás una evaluación posterior.

A modo de conclusión queremos puntualizar que estos ejemplos de actividades realizadas por alumnos de nuestros cursos representan un pequeño muestrario de las múltiples aplicaciones que las nuevas tecnologías nos brindan, y que serían impenables apenas unos años antes. Como se ha podido comprobar las cuatro destrezas comunicativas están ampliamente garantizadas.⁷

Conclusiones

Con el siglo XXI entramos en una nueva era en la que la enseñanza debe replantear su modo de ser enfocada, buscando un acomodo que dé respuesta a la demandas del estudiante inmerso en una aldea global. La escuela tradicional deja espacio a la nueva aula, el aula transparente, aquella en la que las nuevas tecnologías están presentes. Su uso cambiará la dimensión de la enseñanza. Las nuevas tecnologías permiten resituar el aprendizaje en conexión con el mundo. Facilitan el proceso de aprendizaje y proporcionan un alto grado de participación de los estudiantes y sus profesores que aprenden de otra manera, con mayor implicación intelectual y emocional.

La nueva aula exige un reajuste curricular a todos los niveles: hábitos, actitudes, contenidos, estrategias... Y en todo este conglomerado de formulas innovadoras aplicadas a la enseñanza, los blogs se convierten en una herramienta educativa-comunicativa dentro del aula.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMPBELL, A. P. (2003): «Weblogs for use with ESL classes». *The Internet TESL Journal*, vol. IX, 2 [http://iteslj.org/Techniques/Campbell-Web-logs.html, consultado en enero de 2008].
- CONSEJO DE EUROPA (2002), *Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas*, Estrasburgo, Consejo de Europa, Ed. Junio, Instituto Cervantes para la traducción en español, p.12 [http://cvc.cervantes.es/obref/marco/cvc_mer.pdf, consultado en enero de 2008].
- DEMANGE-DUCROT, C. (2006): *Les blogs à l'école: Intérêts et enjeux pour le professeur-documentaliste*. Mémoire professionnel en CAPES de documentation - Académie de Stras-

⁶ Véase el blog de la clase de francés de Juan Ángel Martínez García en <http://blogmorfo-0708.canalblog.com/archives/2007/12/12/7206666.html>.

⁷ Todas las actividades propuestas como tareas a realizar desde y con el blog han de tener carácter evaluable para que cobren una plena dimensión académica.

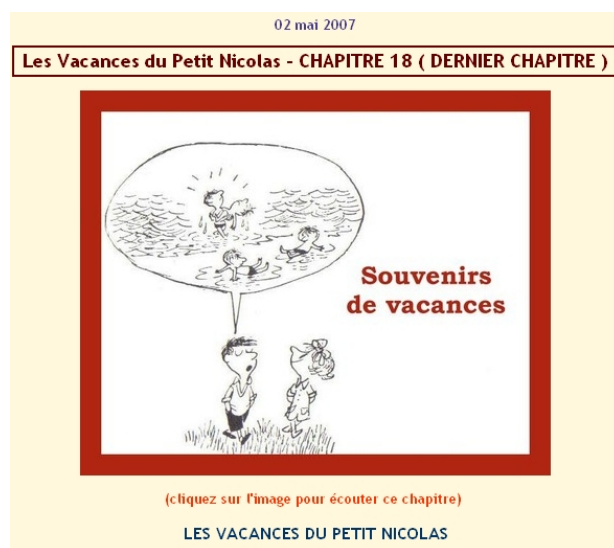
- bourg - IUFM d'Alsace [<http://savoirscdi.cndp.fr/pedago/Blogs/C.%20Demange-Ducrot.pdf>, consultado en diciembre de 2007].
- DICKINSON, G. (2003) *Weblogs - can they accelerate expertise*, Ultralab MA dissertation in Education [http://www.participo.com/files/ma/do_weblogs_accelerate_expertise.pdf, consultado en enero 2008].
- DOWNES, S. (2004): «Educational Blogging», *EDUCAUSE Review*, vol. 39, 5, 14–26 [<http://www.educause.edu/pub/er/erm04/erm0450.asp>, consultado en diciembre de 2007].
- FARRELL, H. (2003): «The Street Finds Its Own Use for Things». Blog *Crooked Timber* [<http://www.crookedtimber.org/archives/000516.html>, consultado en enero 2008].
- HUANN, T.Y., GENE JOHN, O.E., HO PAU YUEN, J.M. (2005): «Weblogs in Education», *It Literature Review* [<http://www.edublog.net/files/papers/weblogs%20in%20education.pdf>, consultado en diciembre de 2007].
- LESLIE, S. (2003): *Matrix of some uses of blogs in education*, Blog «EdTechPost» [<http://www.edtechpost.ca/mt/archive/000393.html>, consultado en enero de 2008].
- MARQUÈS P. (2007): «La Web 2.0 y sus aplicaciones didácticas». Blog *Pere Marquès «Chispas Tic y Educación»* [<http://peremarques.blogspot.com/2007/11/la-web-20-y-sus-aplicaciones-didcticas.html>, consultado en diciembre de 2007].
- MARTÍNEZ GARCÍA, J. A. (2007): «Réponses au chapitre 18». Blog «*Le Prof nous répond*» [<http://blogjuanfrance.canalblog.com/archives/2007/05/08/4882685.html>, consultado en enero de 2008].
- MARTÍNEZ GARCÍA, J. A. (2007): «*Le Petit Nicolas – Chapitre 18*». Blog «*Le blog des Étudiants de Français Niveau II, Cours des Langues Modernes à Oviedo 2006 / 2007*» [<http://frances2oviedo.canalblog.com/archives/2007/05/02/4820392.html>, consultado en enero de 2008].
- MARTÍNEZ GARCÍA, J. A. (2008): «Harry Potter et *les Reliques de la Mort*». *El Blog de Francés 2 y Fonética*. [<http://blogfrance0708.canalblog.com/archives/2008/01/20/7636942.-html>, consultado en enero de 2008].
- MARTÍNEZ GARCÍA, J. A. (2008): «*Les vacances du Petit Nicolas – chapitre 10*». Blog «*El Blog de Lectura*» [http://juanlecture.podomatic.com/entry/2007-02-19T14_11_40-08_00, consultado en enero de 2008].
- MARTÍNEZ GARCÍA, J. A. (2008): «Présentation, commentaire et analyse d'une phrase - ISI 2». Blog «*El Blog de Morfosintaxis y semántica del francés*» [<http://blogmorfo0708.canalblog.com/archives/2007/12/12/7206666.html>, cnsultado en enero de 2008].
- PROYECTO TUNING (2006): *Tuning - Afinar las estructuras educativas de Europa*. Education and Training [http://ec.europa.eu/education/policies/educ/tuning/tuning_es.html, consultado en diciembre de 2007].
- PUREN, C. (2002): «Perspectives Actionnelles et Perspectives Culturelles», en *Didactique Des Langues-Cultures: vers une perspective co-actionnelle co-culturelle, Langues modernes, 3 («L'interculturel»), 55-71*. Disponible en: <http://www.aplv-languesmodernes.org/spip.php?article844>.

TOMÉ, M. (2007): «Applications pédagogiques des weblogs dans le Campus Virtuel FLE», *Estudios Humanísticos - Filología*, 29. Versión electrónica: *Tourdetoile*, 10 [http://flet.net.rediris.es/tourdetoile/Tome_BlogsCampusEH07.html, consultado en enero 2007].

VAN LIER, L. (2004): *The ecology and semiotics of language learning. A socialcultural perspective*. USA, Kluwer Academia Publishers.

ANEXO

1. Propuesta de lectura del capítulo de un libro, acompañada de una serie de preguntas de comprensión escrita a las que el estudiante ha de responder⁸



LES VACANCES DU PETIT NICOLAS

Chapitre: 18

Souvenirs de vacances

[cliquez ici pour lire ce chapitre](#)

Pour vérifier que vous avez bien compris la lecture,
une fois que vous aurez bien lu et écouté ce chapitre,
répondez aux questions suivantes.

Postez les réponses dans votre blog ;-)

1. Pourquoi est-ce que les employés de la gare sifflaient?
2. Que Nicolas pense-t-il de la nourriture de sa mère?
3. Pourquoi Nicolas ne s'intéresse-t-il pas à jouer?

⁸ Véase el blog: *Le blog des Étudiants de Français Niveau II, Cours des Langues Modernes à Oviedo 2006 / 2007*: <http://frances2oviedo.canalblog.com/archives/2007/05/02/4820392.html>.

4. **Décrivez Marie-Edwige. Que Nicolas pense-t-il d'elle?**
5. **Quels sont les cinq mensonges que Nicolas raconte à Marie-Edwige? Pourquoi fait-il ça?**
6. **Où Marie-Edwige a-t-elle passé ses vacances?**
7. **Comment s'appelait le nouvel ami de Marie-Edwige et quel talent spécial avait-il?**
8. **La réaction de Nicolas à la fin du chapitre n'est pas celle qu'avez prévue sa mère. Selon vous, pourquoi est-ce que Nicolas est si fâché en entendant les nouvelles de Marie-Edwige? Qu'est-ce que cette réaction révèle au sujet de la personnalité de Nicolas?**

2. Respuesta por parte del estudiante a dichas preguntas⁹

Réponses au chapitre 18

1. Pour que les chefs d'équipe arrêtent de siffler et comme ça éviter que des mécaniciens s'attendent et des trains partent quand ils ne doivent pas.
2. Pour lui c'est la meilleure du monde.
3. Parce qu'il n'y a pas aucun pour jouer avec lui et après ses vacances à la colonie il ne sait plus jouer seul.
4. C'est une petite fille avec des yeux bleus, des cheveux blondes, toute foncée après ses vacances et un peu plus sage que Nicolas qui pense qu'elle est très chouette bien qu'elle soit une fille.
5. Il ment en lui disant qu'il avait sauvé pas deux, mais trois personnes qui étaient en train de se noyer et quand il lui raconte qu'il avait remporté le premier prix au concours de la pêche. Ce sont aussi des mensonges qu'il aille aider la police à retrouver un voleur caché dans le champ ou qu'il aille nager jusqu'au phare, aller et retour. Ce n'est vrai non plus qu'il aille sauver à tous ses copains qui étaient perdus dans une forêt pleine de bêtes sauvages. En plus, peut-être sont-ils ses avis d'autres choses qu'il lui dit, mais ce qui est, sans aucun doute, un mensonge c'est qu'il commandait à son équipe. Au total six mensonges à mon avis.
6. Elle les a passées à la plage.
7. Il s'appelait Jeannot et il était très bon en faisant des galipettes.
8. Parce qu'il semble que ses prouesses, ses blagues pour elle, l'ont impressionné moins que des galipettes de Jeannot. Il s'agit de la jalousie. Nicolas est très jaloux.

3. Correcciones de dicha tarea por parte del profesor a través de un retroenlace¹⁰.

RÉVISION

Merci, M^a Luz, pour les réponses aux questions. C'est très bien. J'y ai trouvé quelques petites fautes que je te signale ici. Tu peux les réviser, et après poster ton MESSAGE à nouveau avec le texte corrigé.

1. Pour que les chefs d'équipe arrêtent de siffler et comme ça éviter que des mécaniciens **s'attendent** et des trains partent quand ils ne doivent pas.

⁹ Véase el blog: *Le blog des Étudiants de Français Niveau II, Cours des Langues Modernes à Oviedo 2006 / 2007*: <http://frances2oviedo.canalblog.com/archives/2007/05/08/4879260.html>.

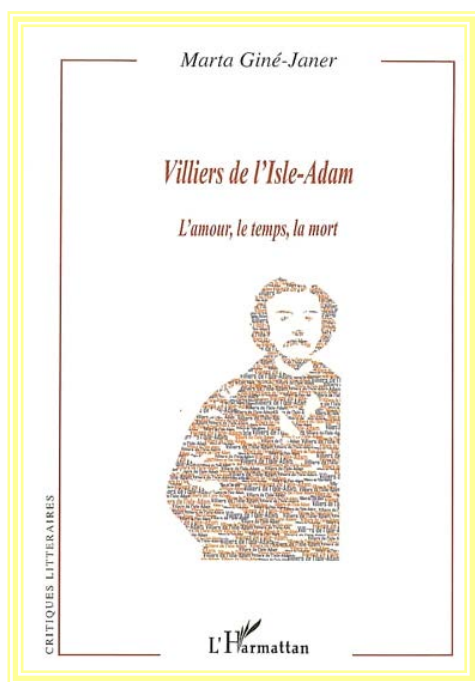
¹⁰ Véase el blog: *Le Prof Nous Répond*: <http://blogjuanfrance.canalblog.com/archives/2007/05/08/4882685.html>.

2. Pour lui c'est la meilleure du monde.
3. Parce qu'il n'y a pas aucun pour jouer avec lui et après ses vacances à la colonie il ne **sait** plus jouer seul.
4. C'est une petite fille avec des yeux bleus, des cheveux blondes, toute foncée après ses vacances et un peu plus sage que Nicolas qui pense **qu'elle est** très chouette bien qu'elle soit une fille.
5. Il ment en lui disant qu'il avait sauvé pas deux, mais trois personnes qui étaient en train de se noyer et quand il lui raconte qu'il avait remporté le premier prix au concours de la pêche. Ce sont aussi **des mensonges** qu'il aille **aider** la police à retrouver un voleur caché dans le champ ou qu'il aille **nager** jusqu'au phare, **aller et retour**. **Ce n'est vrai non plus** qu'il aille **sauver** à tous ses copains qui étaient perdus dans **une forêt pleine** de bêtes sauvages. En plus, peut-être sont-ils ses avis **d'autres choses** qu'il lui dit, mais ce qui est, sans aucun doute, un mensonge c'est qu'il commandait à son équipe. Au total six mensonges à mon avis.
6. Elle les a **passées** à la plage.
7. Il s'appelait Jeannot et il était très bon en faisant des galipettes.
8. Parce **qu'il** semble que ses prouesses, ses blagues pour elle, l'ont impressionné moins que **les** galipettes de Jeannot. Il s'agit de la jalousie. Nicolas **est** très jaloux.

De la vida, de la muerte, del amor en la vida y en la muerte.
Un Villiers totalizador*

Ana Alonso

Universidad de Zaragoza
aalonso@unizar.es



Del estudio que Marta Giné nos presenta sobre la obra de Villiers de l'Isle-Adam se puede decir lo mismo que afirmaba hace unos años Anne Le Feuvre (2000-2001) acerca del análisis de Gwenhaël Ponnau: se trata «d'une lecture à la fois exhaustive, patiente, mais aussi fort éclairée et intelligente, de ce sommet de la littérature symboliste».

La investigación, realizada desde una perspectiva temática, sigue la línea de otros acercamientos similares, centrados en aspectos recurrentes de la escritura de Villiers: el amor (Bürgisser, 1969), la mujer (Diérick, 2001 y Jouanny, 2002), la crueldad (Castex, 1951), la ensoñación (Tian, 1998), entre otros que se han convertido en puntos de encuentro de la crítica. Supone la continui-

dad de un trabajo erudito que la autora inició en los años 80 y que prosigue hasta la actualidad, como puede confirmarse en sus numerosas publicaciones.

El título del libro enuncia los tres elementos de esta constelación temática villiardiana que constituyen el objeto de la investigación: el amor, el tiempo y la

* A propósito de la obra de Marta Giné-Janer, *Villiers de l'Isle-Adam. L'amour, le temps, la mort* (París, L'Harmattan, col. Critiques littéraires, 2007; 379 páginas, ISBN: 978-2-296-02428-1).

muerte. Partiendo de una metodología fundamentalmente bachelardiana, Giné realiza una loable y laboriosa incursión en un gran corpus de textos que proveen a la investigadora de innumerables materiales de primera mano y de referencias textuales sobre los que se apoya su análisis.

De esta manera, el estudio permite hacer una lectura al mismo tiempo precisa y global: precisa, por cuanto que escruta tres temas, los más significativos, de entre los muchos que pueden analizarse en la obra de Villiers; global, porque el seguimiento temático en un amplio corpus de obras u escritos aporta al lector un detallado conocimiento del autor, de su pensamiento y de su proyecto literario. De este modo, el lector tiene acceso a referencias de la obra completa de Villiers, no solo en su estado definitivo de publicación, sino también en sus variantes manuscritas, explotadas con minucia por Giné para mostrar la evolución literaria y moral del escritor. El cotejo de los diferentes estados del texto y la recuperación de pasajes censurados permiten a la autora introducir matices muy enriquecedores a su interpretación. El corpus incluye además de las obras en prosa, poemas de los comienzos literarios de Villiers, crónicas, reportajes, artículos, esbozos y fragmentos conservados. De ahí deriva precisamente la visión totalizadora que se obtiene del escritor.

El estudio se abre con un prefacio en el que se destaca la genialidad de un escritor que no consiguió la celebridad con que soñaba, aunque algunos de sus contemporáneos –Mallarmé, Verlaine¹, entre otros– fueran enseguida sensibles al poder innovador de su creación literaria. Insiste la autora en la necesidad de Villiers de traspasar los límites de la actividad consciente e inscribe su análisis en este eje del amor, del tiempo y de la muerte como elementos clave en la construcción del universo imaginario del autor.

Apoyándose, por una parte, en la importancia decisiva que para Villiers tiene la vida onírica –*Gardez vos rêves! Ils valent mieux que la réalité*²–, y por otra, en la fuerte imbricación de amor y muerte en su imaginario, Giné lleva a cabo un sutil seguimiento del eco de estos temas en la escritura del autor que le obsesionan desde sus comienzos. Para organizar su trabajo, lo divide en dos grandes bloques, tomando como punto de partida la dedicatoria que figura en *L'Ève future*: «Aux rêveurs, aux railleurs», que han quedado desde entonces asociados a los dos polos de la obra de Villiers.

Invirtiendo el orden de los términos, el primer bloque se consagra «Aux railleurs»; en él se pasa revista al verbo irónico del escritor, a su actitud de rebelión y de rechazo de las convenciones burguesas, al endurecimiento de su discurso cínico, a su distanciamiento de la concepción racionalista del saber y del universo.

¹ No olvidemos que Verlaine le dedicó un capítulo de sus *Poètes maudits* y que Mallarmé afirmó: «Un génie! nous le comprîmes tel», como señala Giné en p. 15.

² *Isis*. Cit. por Giné en p. 18.

En el segundo bloque, el verdadero núcleo del estudio, se perfila con minuciosidad el mundo interior de Villiers: sus conocimientos filosóficos y metafísicos, su opinión –a veces paradójica– sobre la ciencia y sus descubrimientos, sus reflexiones sobre la divinidad y su lucha por alcanzar el amor. Giné se adentra entonces en un Villiers que se va construyendo poco a poco como profeta de los sueños, sobre los cimientos ideológicos y artísticos de los «magos románticos». Movidado por una obsesión de conquista de la sabiduría, el escritor opta por la soledad y el silencio para dejarse abrazar por la ensoñación. La autora acompañará al lector en el descubrimiento de ese otro universo onírico, nocturno, mágico que encamina al yo hacia un proceso de sublimación del alma y de experiencia mística. Hasta llegar a este estadio, donde prima la búsqueda incesante del Conocimiento y el abandono de las pasiones humanas, el escritor recorre un largo camino que el análisis de Giné ayuda a desbrozar. Vamos así entendiendo la evolución personal del autor, su renovada jerarquía de valores, que deja atrás sus primeras opciones sacrílegas.

En esta renovación interior de Villiers, la mujer juega un papel importante. Giné retorna a este tema, ya tratado anteriormente en algunos de sus trabajos (1987, 1991, 1992), e ilumina sus derivaciones temáticas: la mujer y el amor hasta en sus formas más transgresivas, la mujer y la sensualidad, la mujer y el erotismo, la mujer y el arte, la mujer y el acceso a la eternidad, entendida como ese instante inolvidable y único, momento de plenitud, esa hora solemne, «grande comme l'espace, sans divisions de minutes ni de secondes, une heure immobile qui n'est pas marquée sur les horloges» a la que aludía Baudelaire³. Así, Marta Giné nos va desvelando la faceta del escritor como explorador visionario, que descubre los tesoros escondidos en sí mismo gracias al amor y que, como expresó en sus últimos escritos –*L'Amour sublime* y *Le meilleur amour*– va relativizando el tiempo y la vida: «la vie, l'organisme en action, et la Mort, l'organisme au repos»⁴. Pues, como explicaba Bernard Vibert (2003), para Villiers «littéralement on y meurt d'amour, tout comme on y meurt de n'être pas aimé, de telle sorte que *l'amour à mort* n'y relève aucunement d'une rhétorique amoureuse conventionnelle».

Si sorprende la amplitud del corpus analizado, se observa igualmente el manejo de un soporte bibliográfico muy amplio, que tiene en cuenta tanto las críticas que Villiers recibió de sus contemporáneos (Pontavice de Heussey, Mallarmé, Verlaine, Brisson, Remy de Gourmont, Maclair, Mendès...) como los estudios que sobre Villiers se publicaron en el primer tercio del siglo XX (Léon Bloy, Michelet, H. de Rougemont, Van der Meulen, H. de Regnier...), y, por supuesto, los análisis de los grandes especialistas en Villiers (Raiit, Vibert, Néry, Anzalone, Castex, Drougard, Konischi, Mattiusi...); entre ellos también se encuentra, sin duda, la autora de este

³ Baudelaire, «L'Horloge», in *Spleen de Paris*,

⁴ Claire Lenoir, *Tribulat Bonhommet, Oeuvres Complètes*, II, p. 194. Cit. por Giné, p. 344.

libro, por sus muchas contribuciones al desciframiento e interpretación de Villiers de l'Isle-Adam.

El libro de Marta Giné nos permite descubrir a ese Villiers que, como señalaba Jean Paul Bourre (2002), optó por «s'épuiser à vivre en rêvant». Explotando al máximo las aportaciones de Bachelard, consigue realizar un tratamiento del amor, el tiempo y la muerte sin caer en el esquematismo, mostrando progresivamente las contradicciones de Villiers, y reflejando las connotaciones ambivalentes de sus lugares comunes. De manera que el estudio permite al lector recomponer su figura en toda su densidad, sin simplificaciones. Giné ha captado desde el principio de su análisis que «l'oeuvre entier de Villiers demande *in fine* à être lu comme un seul grand texte, qui donne la mesure de l'univers qu'il a hanté, et celle d'un projet littéraire situé à hauteur d'Absolu» (Vibert, 2003).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOURRE, Jean-Paul (2002): *Villiers de l'Isle-Adam. Splendeur et misère*. París, Les Belles Lettres.
- BÜRGISSER, Peter (1969): *La Double illusion de l'or et de l'amour chez Villiers de l'Isle-Adam*. Berna, Peter Lang.
- CASTEX, Pierre-Georges, «Villiers de l'Isle-Adam et sa cruauté», *Le Conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*. París, José Corti, 1951, chap. VII.
- DIÉRICK, Collion (2001): *La Femme, la parole et la mort dans «Axël» et «L'Ève future»*. París, Champion.
- GINÉ JANER, Marta (1987): «Voluptuosidad y éxtasis sensual en las obras de Villiers de l'Isle-Adam». *Barcarola*, nº 24, pp. 145-154.
- GINÉ JANER, Marta (1991): «El misticismo amoroso en las obras de Villiers de l'Isle-Adam», R. Dengler (ed.), *Estudios humanísticos en homenaje a Luis Cortés Vázquez*. Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, vol. I, pp. 307-318.
- GINÉ JANER, Marta (1993): «Villiers, de la femme magicienne à la magie féminine». *Annales littéraires de Besançon*, nº 61 (*Images de la magie: Fées, enchanteurs et merveilleux dans l'imaginaire du XIXème siècle*), pp. 77-87.
- JOUANNY, Sylvie (2002): *L'Actrice et ses doubles. Figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIXe siècle*. Ginebra, Droz.
- LE FEUVRE, Anne (2000-2001): «Gwenhaël Ponnau, *L'Ève future ou l'œuvre en question*. París, PUF, 2000, 168 p.». *L'Information littéraire*, vol 53, nº 1.
- TIAN, Qingsheng (1998): *Rêverie et raillerie dans l'œuvre de Villiers de l'Isle-Adam*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.

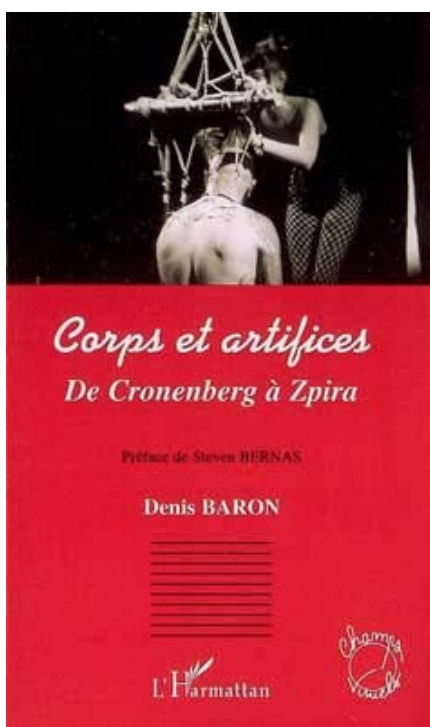
VIBERT, Bertrand (2003): «L'amour, l'érotisme et la mort chez Villiers de l'Isle-Adam», Conférence-lecture dans le cadre du cycle *L'érotisme dans la littérature et dans les arts*, Département de Formation continue / Lettres, Université Stendhal (Grenoble), octobre 2003. Consulta en línea: <http://www.bm-grenoble.fr/culture/conferences/-L'Amour,%20l'erotisme%20et%20la%20mort.pdf>.

Cine, *Body-art* y otras hibridaciones biónicas*

Juan Jiménez Salcedo

Universidad Pablo Olavide

jimals@upo.es



Denis Baron acaba de publicar, en la editorial L'Harmattan, el ensayo *Corps et artifices. De Cronenberg à Zpira*, obra que versa sobre las estrategias de modificación del cuerpo en el arte contemporáneo a partir de los años 50 y su utilización como la materia prima de una reflexión sobre la imagen, el origen y el devenir del hombre y sobre el diálogo entre naturaleza y tecnología. El cuerpo se sitúa en el centro de la reflexión de Baron, que analiza su representación en dos ejemplos de manifestaciones artísticas distintas: el cine de David Cronenberg y el *Body-art*.

El libro está estructurado en forma de tríptico. La primera parte se titula «Le corps: État des lieux» (págs. 45-100) y se divide en tres apartados: «Le corps comme produit de l'imaginaire» (págs. 46-61), «Une chair dangeureuse?» (págs. 62-87) y «Besoin de redémarrer une forme de plaisir?» (págs. 88-100). Constituye un inventario, a veces un tanto caótico, de los distintos elementos que componen la representación del cuerpo. Dos constantes subyacen en la reflexión de Baron: en primer lugar, la importancia que la postmodernidad otorga a la imagen, vaciando al

* A propósito de la obra de Denis Baron, *Corps et artifices. De Cronenberg à Zpira* (París, L'Harmattan, col. «Champs visuels», 2007; 211 páginas, ISBN: 978-2296032491).

cuerpo de su significado y supeditándolo a los rigores del juicio del Otro. El autor desarrolla este aspecto en su análisis de la película de David Cronenberg *Videodrome* (1983), cuyo protagonista, presa de un delirio alucinatorio, es desposeído progresivamente de su cuerpo y se ve reducido a su mera imagen, fusionada con un programa de televisión que le dicta lo que ha de hacer. La otra constante que se dibuja en el inventario corporal de Baron es el de la dicotomía entre el interior y el exterior del cuerpo. Precisamente por su reducción metonímica a la imagen, el cuerpo sólo puede ser exterior. La exteriorización vehiculada por la imagen tiende a una asepsia del cuerpo, abstrayendo de esa manera su componente fisiológica, y por lo tanto su lado sucio, oscuro y orgánico. A la manera de la «deteritorialización» deleuziana, el arte contemporáneo reflexiona sobre la superación de esta dualidad: la idea de «orificio», recurrente en el trabajo de Baron, da cuenta de la deconstrucción del cuerpo que operan artistas como Orlan o Lukas Zpira, quienes horadan la carne para extraer una materia orgánica que se convierte en pieza clave de su labor artística.

La segunda parte se titula «L'univers cronenberguien ou la pénétration de la chair» (págs. 103-146) y se divide en cuatro apartados: «David Cronenberg: l'apôtre du corps mutant» (págs. 103-107), «Le corps-objet» (págs. 108-121), «Le corps: ultime stade du réel» (págs. 122-131) y «Recherche d'une nouvelle chair» (págs. 132-146). Baron analiza las películas del realizador canadiense David Cronenberg a la luz de la representación del cuerpo, un cuerpo marcado por la búsqueda de lo que el autor denomina *nouvelle chair*. El universo cronenberguiano está repleto de personajes «perforados», ya sea por la tecnología (*Videodrome*), por experimentos científicos fallidos (*La Mosca*, 1986), por desafortunados tratamientos médicos (*Cromosoma 3*, 1979) o por la acción de algún virus (*Vinieron de dentro de...*, 1975). El cuerpo se deshace para rehacerse, en busca de esa nueva carne que le haga superar su estado orgánico, fundiéndose en algunos casos con la máquina (*El almuerzo desnudo*, 1991; *Crash*, 1996; *eXistenZ*, 1999). La presencia del «orificio», del agujero que desdobra al cuerpo, es obsesiva en las películas de Cronenberg, del agujero abdominal en forma de reproductor VHS de Max Renn en *Videodrome* al útero reproductor de monstruos asesinos del personaje de Nola en *Cromosoma 3*, representación postmoderna y bio-manipulada de la histérica psicósomática. Mención aparte merece, en la obra de Cronenberg y en el análisis de Baron, la función del orificio en *Crash*, película basada en la novela homónima de J.G. Ballard, en la que un grupo de individuos asume el accidente automovilístico como forma de erotismo, permitiendo descifrar los códigos de una nueva sexualidad mecánico-orgánica compuesta de heridas, cicatrices, muletas, prótesis y otros artilugios médicos.

La tercera parte, «Body-art et recherches corporelles» (págs. 147-196), se divide en cuatro bloques: «Le Body-art comme moyen d'expression» (págs. 150-154),

«Modifications corporelles» (págs. 160-163), «Le corps et la machine» (págs. 164-181) y «Pénétrer la sensation pour une renaissance de l'homme» (págs. 182-196). En este área temática, Baron analiza el trabajo de una serie de artistas que realizan sobre el cuerpo una reflexión del mismo tipo que la de David Cronenberg, con la diferencia de que la inscripción de dicha reflexión se efectúa sobre los propios cuerpos de los artistas, los cuales se transforman mediante múltiples artificios tecnológicos y ofrecen una visión de lo humano, o más bien de lo posthumano, que redefine una identidad percibida como vaga e incierta.

El movimiento nace a finales de los años 50, con lo que podría considerarse como la «primera ola» del *Body-art*, encabezada por Allan Kaplow, Michel Journiac y Gina Pane. Pero es a finales del siglo XX cuando el *Body-art* establece sus cimientos metodológicos, basados en la puesta en duda del estatus del cuerpo y en una reinención del hombre como ser biomecánico en consonancia con la evolución tecnológica. En una sociedad centrada en el cuerpo, cuya leve modificación (musculación, marcas como los tatuajes o los piercings...) es socialmente aceptada, éste pasa a convertirse en fuente de creación. Los artistas de *Body-art*, herederos de la cultura contemporánea del «happening», desarrollan modos de expresión en tiempo real ante el público («performances») en los que reproducen dispositivos de modificación corporal como la escarificación (consistente en realizar incisiones en la piel con el fin de dejar cicatrices), el «branding» (con el mismo objetivo que la escarificación, pero mediante quemaduras) o los implantes endodérmicos y exodérmicos. Estas «bodmods» («body modifications») se materializan en artistas analizados de manera a veces excesivamente somera en comparación con la complejidad de sus trabajos. Con todo, resultan interesantes los estudios de las obras del ex-componente de *La Fura dels Baus*, Marcel·li Antúnez Roca, del artista australiano Stelarc y de los franceses Orlan y Lukas Zpira. De manera muy acertada, Baron establece una distinción entre estos artistas en lo que se refiere a la metodología y los objetivos perseguidos. Antúnez Roca y Stelarc se interesan por la creación de un nuevo cuerpo, resultante de la fusión entre lo orgánico y lo tecnológico, con una clara tendencia a la desaparición de lo primero en el trabajo de Stelarc, quien estima que la supervivencia del hombre pasa por la desaparición progresiva de su cuerpo en beneficio de una naturaleza biónica, y ello mediante implantes de alta tecnología, como su famoso «tercer brazo». Orlan y Zpira, por su parte, intervienen sobre el cuerpo de una manera diferente y con unos objetivos distintos. Orlan, por ejemplo, utiliza la cirugía estética como una forma de criticar los patrones de belleza patriarcales, desviando la finalidad de intervenciones quirúrgicas como la de los implantes de colágeno, que la artista se hace colocar, no en los pómulos, sino en la frente.

Hay dos aspectos que podrían haber servido a Baron para establecer una taxonomía de los artistas de *Body-art*. El primero es el dolor, evocado por el autor en

sus análisis de Orlan y Zpira, pero sin ponerlos en relación el uno con el otro. Pese a que se plantean como «performances», transmitidas en directo y filmadas como material artístico, las intervenciones de cirugía estética de Orlan no están concebidas como un acto masoquista por parte de la autora, quien, al contrario, los beneficia de la anestesia y dice sentir únicamente dolor a posteriori, cuando visiona lo filmado en el quirófano. Zpira, por su parte, necesita el dolor porque sus «performances» son proyectadas casi como actos de ascesis colectiva entre él y su público, en los que el voyeurismo o el sadismo no tienen cabida.

El segundo aspecto –éste no contemplado en ningún momento en el libro de Baron– que me resulta harto pertinente para comprender el trabajo del *Body-art*, es el de la intervención de la voluntad de los artistas en las «performances». Stelarc y Antúnez Roca la neutralizan en favor de la «voluntad» de la máquina (por ejemplo, en el caso de los exoesqueletos de Antúnez Roca), dirigida ésta por una tercera persona (el público). Orlan, sin embargo, controla la totalidad del proceso performativo, incluso cuando éste tiene lugar en un quirófano, puesto que los cirujanos con los que trabaja no son más que el brazo ejecutor de sus designios.

Para concluir, diré que la obra de Baron constituye un acercamiento interesante a la concepción postmoderna del cuerpo y a las intervenciones que sobre el mismo realiza la cultura contemporánea. El aparato teórico de Baron está compuesto por clásicos franceses en la materia, como Baudrillard, Deleuze, Foucault o Le Breton, aunque hubiese sido deseable una mayor presencia de los teóricos anglosajones, cuyos trabajos están, a mi modesto entender, más actualizados en lo que respecta al cambiante mundo del arte contemporáneo y la cibercultura. Esta falta se hace más que evidente en el análisis de las exploraciones que el *Body-art* hace de la fusión entre el hombre y la máquina: Baron habla de «cyborgisation» sin hacer ni una sola referencia a ninguno de los autores norteamericanos y británicos que han escrito sobre el tema, por otro lado auténticos creadores del concepto de *cyborg*, como Donna Haraway, Anne Balsamo, Evan Eisenberg, Steven Connor o Andy Clark, por nombrar sólo a algunos. Pese a estas ausencias bibliográficas en el marco teórico de la obra, y a pesar de un cierto tono moralizante en algunos pasajes¹, *Corps et artifices* resulta un interesante compendio de las principales líneas de intervención sobre el cuerpo en el arte contemporáneo y una obra de obligada consulta para los estudiosos de estas cuestiones.

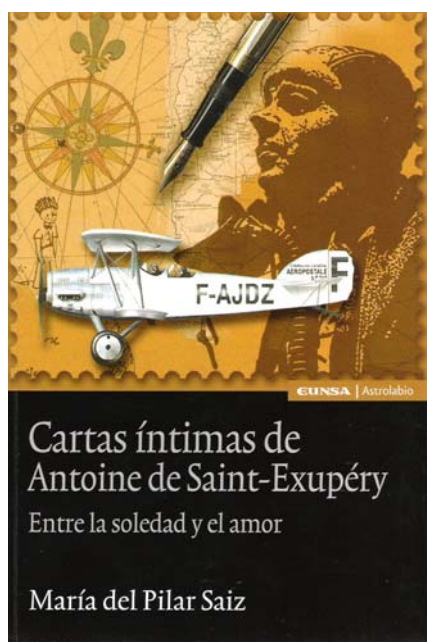
¹ Me refiero, por ejemplo, a la diatriba de Baron contra la voluntad de Stelarc de reducir la organicidad del cuerpo en beneficio de la máquina.

La correspondencia personal de Antoine de Saint-Exupéry*

Ángeles Sánchez Hernández

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

asanchez@dfm.ulpgc.es



En los últimos años, el auge de publicaciones con marcado carácter autobiográfico y el creciente interés de los lectores por los intercambios epistolares de personajes, no solo del mundo literario sino de cualquier otro ámbito, ya sea social o científico, ha promovido que el mundo editorial y la crítica vuelvan su mirada hacia el análisis de este género que sirve de documento testimonial para numerosas disciplinas como la historia, la sociología o la psicología.

El libro que nos ocupa se estructura en dos partes bien diferenciadas; por un lado, se establecen los fundamentos teóricos de la autobiografía y del género epistolar en el primer capítulo, donde se presenta el funcionamiento propio de la carta en el siglo XX, para luego

relacionarlos con las cartas que Saint-Exupéry escribió a sus familiares y amigos. Por otro lado, el ensayo se adentra en el corpus de análisis estableciendo de antemano el límite de su investigación, circunscrito a las cartas privadas, para tratar de averiguar cómo actúa el pacto epistolar en la correspondencia íntima del creador de *Le Petit Prince*, y poder así extraer conclusiones sobre su pensamiento. Este estudio no se ocu-

* A propósito de la obra de M^a del Pilar Saiz, *Cartas íntimas de Antoine de Saint-Exupéry. Entre la soledad y el amor* (Pamplona: Eunsa, 2007; 435 páginas, ISBN: 978-84-313-2464-3).

pa de las cartas redactadas para ser difundidas públicamente como *Lettre à un otage* o *Lettre aux Français*, ni tampoco de aquellas de carácter profesional.

Hasta ahora, el epistolario personal de Saint-Exupéry no había sido examinado con la minuciosidad que se lleva a cabo en este libro, por lo que el estudio contribuye a proyectar una nueva luz sobre el universo literario del escritor; se parte de la confidencia formulada en primera persona para desentrañar su ideología. Algunas interpretaciones de su obra, en los años posteriores a su desaparición alimentaron una leyenda de héroe nacional, pero este primer entusiasmo dio paso a otras interpretaciones de signo contrario en los años 60-70, no solo de su obra sino de su actitud existencial.

Ciertos análisis de su obra ignoran un aspecto esencial de su personalidad: su naturaleza atormentada por la trascendencia humana que se manifiesta con gran inquietud en sus últimos años. En la etapa final de su vida, muchos de sus amigos han muerto, su matrimonio naufraga, padece graves secuelas físicas por lesiones de los accidentes aéreos que le incapacitan definitivamente para realizar algunos movimientos, la situación tras la ocupación nazi de Francia le obliga a partir al exilio; estos acontecimientos ensombrecen su carácter. Por esta razón, su correspondencia se convierte en instrumento valioso para clarificar su forma de pensar, al abarcar toda su existencia desde la primera separación familiar siendo un adolescente hasta su muerte. Quizás sea tiempo de restablecer el equilibrio debido a esta personalidad literaria, acercándonos más a la dimensión de un ser humano de espíritu complejo que vivió en tiempos conflictivos para el mundo, para su país y para él mismo.

Este ensayo penetra en el principio de veracidad atribuido a todo texto autobiográfico y, en consecuencia, al documento epistolar. Para clarificar este aspecto distingue entre dos nociones: la de ficción y la de relato factual donde se integraría la carta, y establece sus conclusiones apoyándose en investigaciones de Genette, Lejeune o Cohn sobre este tema. Las aportaciones del profesor F. J. Hernández se citan también para situar la conciencia de la propia identidad y su posterior mutación en escritura como núcleo de la obra autobiográfica. En este tipo de texto, el autor manifiesta su *yo* auténtico a través del sesgo forzoso de la subjetividad porque, al adquirir conciencia de su *yo*, el escritor se distancia con ello de sí mismo y adquiere una perspectiva distinta que le lleva a *construirse* en el texto.

La problemática epistolar no termina con la demostración de la ficción o no del texto sino que existen otros elementos que se deben analizar al tratarse de un relato en el que, desde el inicio del proceso, se cuenta con un lector concreto al que hay que atraer, lo que implica un proceso de seducción. De alguna manera, en la redacción de una carta, la persona que escribe incorpora al *otro* a quien dirige sus palabras y modula su discurso en función de la reacción imaginada de ese *otro*, por la función especular propia de este tipo de texto. El género epistolar posee una dimensión onto-

lógica, como defienden especialistas como Gusdorf o Brunet, por la que el autor se proyecta a sí mismo tratando de ofrecer una imagen ideal que se convierte en verdadera para él.

Las cartas de Saint-Exupéry contienen una temática habitual de la estética intimista: la vida cotidiana, sus confidencias y preocupaciones, el amor y la relación con los demás, o bien nos hablan de la afirmación de su personalidad. Por medio de esas revelaciones, el destinatario se adentra en el alma del remitente. Saiz efectúa una rigurosa descripción de las distintas partes de la carta del escritor, desde el saludo inicial a la despedida.

La lectura epistolar supone un momento especial y trascendente para él; en su etapa juvenil, el intercambio postal sirve para reforzar los lazos de amistad al evocar las peripecias compartidas en las que se pone de manifiesto su entusiasmo desbordante. En los duros momentos del exilio, en los que sus palabras carecen de la pasada exaltación, Saint-Exupéry expresa el profundo agradecimiento por permanecer aún en el recuerdo de sus seres más entrañables. Las cartas maternas encarnan « [una] metáfora de transmisión de vida » en palabras de Saiz y suponen un verdadero bálsamo para su estado de ánimo, corroborando así la acción terapéutica que Mireille Bossis atribuye a estos escritos.

En la última parte del libro, se analizan las fórmulas de despedida, las postdadas e, incluso, las firmas que se sustituyen en ocasiones por seudónimos, desvelando al lector su sentido del humor y su ironía, mecanismo empleado en ocasiones para distanciarse de lo escrito y enmascarar su melancolía. Todos los elementos presentes en sus cartas sirven para crear la ilusión de presencia, este espejismo de realidad le ayuda a sobrellevar la nostalgia adolescente en el internado, la soledad del desierto, o bien alivia su aislamiento final. En Saint-Exupéry, la búsqueda inquebrantable de un ideal resulta esencial, pero se conoce menos otro aspecto que le acerca a una dimensión más humana, el individuo que lucha tenazmente por superar sus limitaciones, aspecto que las cartas corroboran.

La seducción que necesita el pacto epistolar para atraer al destinatario hacia sí se despliega con generosidad en su correspondencia porque se trata de un hombre que necesitaba sentirse amado por encima del reconocimiento social. Las paradojas de su carácter provocaron interpretaciones sesgadas de sus actuaciones en momentos clave, ciertos ataques le apenaron profundamente; pero las aparentes contradicciones de su personalidad encuentran explicación en su deseo de unión de *lo contrario*. La necesidad de amor se relaciona estrechamente con la duda religiosa que constituye un factor de conflicto íntimo. En sus escritos epistolares, la necesidad de llenar un vacío interior aparece de forma insistente, necesidad que también recoge su obra póstuma *Citadelle*. La palabra Dios surge en sus cartas: «Apparais-moi, Seigneur, car tout est dur

lorsque l'on perd le goût de Dieu»¹, Saiz subraya la coincidencia de varios investigadores al señalar la búsqueda de Dios como objetivo capital de este autor. Sin embargo, otros autores cuestionan abiertamente esta interpretación, como ejemplo último citaremos la tesis de L. de Bodin de Galembert². Desde nuestro punto de vista, no existen evidencias que confirmen que el dios del que él habla pueda identificarse con una confesión religiosa y no con una entidad filosófica. No obstante, sí anhela hasta sus últimos días la consecución de lo *Absoluto*, dirigiendo su mirada siempre hacia lo más elevado, pero su búsqueda queda enraizada en la Tierra; la acción de sus primeros años profesionales no perseguía la gloria sino el deseo de apaciguar su espíritu y su necesidad de comprender y encontrar una razón a la existencia humana.

Saint-Exupéry, el día que cumplía cuarenta y cuatro años, insistía a su esposa Consuelo en que le escribiera porque esas cartas traían «la primavera a su corazón» (Vircondelet, 2000: 21)³. Su vida fue una constante búsqueda de respuestas a las preguntas esenciales del hombre. Los documentos epistolares *recrean* una imagen quizás idealizada de sí mismo al presentar la proyección de su ideal, pero el escritor necesitaba las palabras más afectuosas de los seres queridos para sobrellevar su soledad; «la carta es medio de salvación para el autor» como afirma Saiz.

¹ A. de Saint-Exupéry (1955): *Lettres à sa mère*, París: Gallimard, p. 26.

² Laurent de Bodin de Galembert, *Le sacré et son expression chez Saint-Exupéry*. Tesis doctoral defendida el 22 de junio de 2006 en la Université Paris IV-Sorbonne bajo la dirección del profesor Jean-Yves Tadié.

³ Prefacio a la obra de Consuelo de Saint-Exupéry (2000): *Memorias de la rosa*. Barcelona: Ediciones B.

Esta nueva sección de *Cédille* quiere hacerse eco de distintos asuntos relacionados con la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española que consideramos de utilidad para todos aquellos que se interesan por los estudios franceses y francófonos. Confiamos en que, con la colaboración de todos, esta sección pueda proporcionar una mayor y más completa información en próximos números.

§ Noticias de la APFUE

- En la Asamblea General celebrada en la Universitat de Lleida el 26 de abril de 2007 se procedió a la elección de la Junta Directiva de la APFUE, siendo proclamada por unanimidad de los presentes la candidatura compuesta por Francisco Lafarga Maduell (Presidente), Ángeles Sirvent Ramos (Vicepresidenta), Manuel Bruña Cuevas (Vocal 1º), Doina Popa-Liseanu (Vocal 2ª) y José M. Oliver Frade (Secretario-Tesorero).
Asimismo, la Asamblea acordó nombrar Socia de Honor a Dª Emilia Alonso Montilla, profesora de la Universidad de Sevilla.
- En el próximo mes de mayo estará disponible, en el portal <http://apfue.org>, la base de datos CHEF (Catálogo Hispánico de Estudios Franceses), que trata de repertoriar las publicaciones de los miembros de la APFUE.
- La Junta Directiva de la APFUE lamenta comunicar que en el último año han fallecido los socios Ivan Évrard (Universidad de Oviedo), Millán Urdiales Campos (Universidad de Oviedo y Socio de Honor) y Luis López Jiménez (Universidad Complutense de Madrid y Socio de Honor).
- A instancias de la Junta Directiva de la APFUE, el pasado 27 de noviembre se celebró en Madrid una reunión de representantes de los departamentos universitarios españoles relacionados con los estudios franceses con el objetivo de intercambiar impresiones acerca de la próxima implantación de los nuevos títulos de Grado. Entre las conclusiones de este encuentro cabe destacar la creación de un grupo de trabajo y reflexión sobre esta reforma, que se constituyó el 23 de febrero con representantes de 34 universidades. Coordina este foro Manuel Bruña (mbruna@us.es).

- Circular del Presidente de la APFUE relativa a la valoración de las actividades y publicaciones de la Asociación:

Barcelona, 2 de febrero de 2008

Queridos consocios

Ante las consultas realizadas por algunos miembros de nuestra Asociación respecto de la valoración que pueda atribuirse a las actividades y publicaciones vinculadas con la misma en los distintos procesos de acreditación de ANECA y otras agencias, la Junta Directiva de la APFUE desea hacer las siguientes puntualizaciones:

CONGRESOS

Los congresos anuales organizados con el patrocinio y colaboración de la APFUE deben considerarse incluidos entre los que el documento *Principios y orientaciones para la aplicación de los criterios de evaluación*, hecho público por ANECA, incluye en los apartados 1.A.5 y 1.A.6: "Los congresos científicos considerados son los de carácter internacional (y excepcionalmente los nacionales de especial relevancia), que incluyan revisión por pares y con una antigüedad y periodicidad que les convierta en referencia en su ámbito de conocimiento". No cabe duda de que, entre otras cosas, tales congresos, que en 2008 celebran su XVIIª edición, se han convertido en un referente en el ámbito de la Filología Francesa en España.

Por otra parte, las actas de dichos congresos deben entenderse incluidas entre las publicaciones mencionadas en el apartado 1.A.3 del mencionado documento: "congresos organizados por asociaciones internacionales o nacionales, de periodicidad fija y sede variable, que publican regularmente como actas las contribuciones seleccionadas mediante evaluación externa, de forma completa, y tengan el ISBN correspondiente".

En cuanto a la difusión de dichos congresos, la Junta Directiva quiere informar que se están haciendo gestiones para que las actas sean incluidas, en versión digital, en el prestigioso portal Dialnet.

REVISTA ÇÉDILLE

Esta revista electrónica cumple todos los requisitos exigidos en el apartado 1.A.1 del mencionado documento, entre ellos el de estar indexada en varias bases de datos, cuya relación puede encontrarse en la página de la revista.

La Junta Directiva de APFUE espera haber aclarado estos extremos, y se pone, como siempre, a disposición de los socios para cualquier complemento de información sobre este tema.

Un saludo muy cordial

Francisco Lafarga

§ Próximos congresos y encuentros científicos promovidos por miembros de la APFUE

- XVII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada *In memoriam Claudio Guillén (1924-2007), Presidente de honor de la SELGYC*.
Universitat Pompeu Fabra, 18-20 de septiembre de 2008.
<http://www.selgyc.com>.
- VIII Congreso Internacional de *Lingüística Francesa*.
Universidad de Oviedo, 25-27 de septiembre de 2008.
<http://www.uniovi.es/VIIIcilmf>.
- II Congreso Internacional *Traducción e Políticas editoriais*.
Universidade de Vigo, 15-17 de octubre de 2008.
<http://webs.uvigo.es/trapo>.
- Congreso Internacional *Traducción en la Era de la Información*.
Universidad de Oviedo, 22-24 de octubre de 2008.
<http://www.uniovi.es/translatinginfo/translatinginfo/Home.html>.
- Coloquio Internacional *El legado de «Las Mil y una noche» y del relato oriental en Occidente*.
Universidad de Sevilla, 28-31 de octubre de 2008.
<http://webpages.ull.es/users/joliver/APFFUE/Congr-1001nuits.pdf>.
- Seconde Rencontre Hispano-Française de Chercheurs APFUE-SHF *La culture de l'autre: l'enseignement des langues à l'université*.
Université de Lyon, 26-28 de noviembre de 2008.
http://www.hispanistes.org/spip.php?page=evenement&id_evenement=278.
- Coloquio Internacional *Las relaciones entre las literaturas ibéricas*.
Barcelona, 18-20 de junio de 2009.
<http://webpages.ull.es/users/joliver/APFFUE/RELIBE.pdf>.

§ Nuevas publicaciones (libros y monografías) de miembros de la APFUE*

- BERNABÉ GIL, M^a Luisa: «*La Quarantaine*» de J.M.G. Le Clézio: una novela del tiempo. Granada: Comares, 2007. 184 pp. ISBN: 978-8498362664.
- BONNET, Dominique; María José CHAVES GARCÍA et Nadia DUCHÊNE (eds.): *Littérature, Langages et Arts: Rencontres et Création*. Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva (col. Collectanea, 112), 2007. CD-rom. ISBN: 978-84-96826-15-1.
- CAMARERO, Jesús: *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Rubí: Anthropos Editorial (col. Pensamiento crítico / Pensamiento utópico, nº 168), 2008. 174 pp. ISBN: 978-84-7658-860-4.
- CHRÉTIEN DE TROYES: *Érec et Énide*. Edición crítica, estudio y traducción de Ricardo Redoli, Miguel Ángel García, Manuel Marcos y Ángeles García. Almería: Universidad de Almería, 2007. 594 pp. ISBN: 978-84-8240-837-8.
- Estudios de Lengua y Literatura Francesas*, nº 17 (2006/07) [Flavia Aragón (ed.), *Silence*]. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2007. ISSN: 0214-9850.
- GAMONEDA, Amelia: *Merodeos. Narrativa francesa actual*. Madrid: Abada Editores (col. Lecturas de Teoría Literaria), 2007. 186 pp. ISBN: 978-84-96775-11-4.
- GÓMEZ FERNÁNDEZ, Araceli: *La teoría sentido-texto. Estudio de los deverbales en «-ble» en francés y español*. Granada: Granada Lingvistica, 2007. 323 pp. ISBN: 978-84-7933-489-5.
- GONZÁLEZ DORESTE, Dulce M^a y Antonio ÁLVAREZ DE LA ROSA: *El periplo canario de T'Serstevens*. Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea (col. Escala en Tenerife), 2006. 176 pp. ISBN: 84-96570-94-0.
- GONZÁLEZ REY, Isabel: *La didactique du français idiomatique*. Cortil-Wodon: Inter-Communications & E.M.E., 2008. 217 pp. ISBN: 978-2930481395.
- HERRERA PIQUÉ, Alfredo: *Pasión y aventura en la ciencia de las luces*. Tomo II: *Observaciones científicas realizadas por el astrónomo y naturalista Louis Feuillée en las Islas Canarias, año 1724*. Traducción, prólogo y notas de Dulce M^a González Doreste y Antonio Álvarez de la Rosa. Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2006. 633 pp. ISBN: 84-8103-424-X.

* Solamente se incluyen aquellos libros y monografías cuya publicación han tenido a bien comunicar sus autores entre abril de 2007 y abril de 2008.

- LAFARGA, Francisco; Pedro S. MÉNDEZ y Alfonso SAURA (eds.): *Literatura de viajes y traducción*. Granada: Comares (col. Interlingua), 2007. 440 pp. ISBN: 978-84-9836-308-1.
- Le Voyage de Charlemagne. La peregrinación de Carlomagno*. Edición crítica, traducción rimada, introducción y notas de Ricardo Redoli Morales. Apéndice filológico de Ángeles García Calderón. Málaga: Clásicos Universidad de Málaga, 2007. 147 pp. ISBN: 978-84-9747-190-9.
- LEMSINE, Aïcha: *La crisálida*. Traducción de Belén Artuñedo Guillén y Eva Álvarez de Eulate. Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 2007. ISBN: 978-84-8448-420-2.
- L'Ull crític*, nº 11-12 [*La littérature des voyages / Roger Martin du Gard*]. Edicions de la Universitat de Lleida, 2007. ISSN: 1138-4573.
- MIRBEAU, Octave: *628–E8. Un viaje en automóvil*. Traducción del grupo «Literatura-Imagen-Traducción» de la Universidad de Cádiz. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2007. 485 pp. ISBN: 978-84-9828142-2.
- MONTORO ARAQUE, Mercedes y Rodrigo LÓPEZ CARRILLO (eds.): *Nuevos mundos, nuevas palabras: la literatura de viajes*. Granada: Comares, 2007. 146 pp. ISBN: 978-8498362404.
- OLIVER, José M. y Alberto RELANCIO (eds.): *El descubrimiento científico de las Islas Canarias*. La Orotava: Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia, 2007. 297 pp. ISBN: 978-84-611-9238-0.
- OLIVER, José M. (ed.): *Las Islas Canarias (d)escritas en letras francesas*, in *Nerter*, 11, 2007, pp. 7-95. ISSN: 1575-8621.
- PIVETEAU, Olivier: *Miguel Mañara frente al mito de Don Juan*. Traducción de Elena Suárez Sánchez. Sevilla: Cajasol, 2007, 2 vols. 776 pp. ISBN: 978-84-8455-249-9.
- PROUST, Louis y Joseph PITARD: *Las Islas Canarias. Descripción de Tenerife*. Estudio introductorio, traducción y notas de José M. Oliver. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea (col. Escala en Tenerife), 2007. 248 pp. ISBN: 978-948382-035-3.
- RAMOS M^a Teresa y Catherine DESPRÈS (eds.): *Percepción y Realidad. Estudios Francófonos*. Valladolid, Departamento de Filología Francesa y Alemana de la Universidad de Valladolid, 2007. CD-rom; ISBN: 978-84-690-3864-2.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin: *Mis venenos*. Traducción de Maryse Privat y Fátima Sáinz. La Laguna: Artemisa Ediciones, 2007. 331 pp. ISBN: 978-96374-44-7.

- SAIZ CERRADA, María del Pilar: *Cartas íntimas de Antoine de Saint-Exupéry. Entre la soledad y el amor*. Pamplona: EUNSA, 2007. 440 pp. ISBN: 978-84-313-2464-3.
- SUSO LÓPEZ, Javier: *De «Un niveau-seuil» au «Cadre européen commun de référence pour les langues»: fondements linguistiques et psychologiques, approches méthodologiques et tendances actuelles dans l'enseignement et l'apprentissage du français langue étrangère (1975-2005)*. Barcelona y Granada, Editorial Universidad Autónoma de Barcelona y Editorial Universidad de Granada, 2007. 500 pp. ISBN: 978-84-338-3980-0.
- VALÉRY, Paul: *Cuadernos (1894-1945)*. Traducción de Maryse Privat, Fátima Sáinz y Andrés Sánchez Robayna. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007. 552 pp. ISBN: 978-84-8109-684-2.
- VÁZQUEZ, Lydia et Juan IBEAS: *Lumières amères. L'Amertume au XVIII^e siècle, construction d'un imaginaire*. Précédé de *Dialogue entre un dix-huitiémiste et son lecteur. À propos de l'amer au XVIII^e siècle* par Jean Marie Goulemot. La Rochelle: Éditions de l'Association Himeros, 2007. 128 pages.

Esta relación contiene aquellas tesis doctorales realizadas o dirigidas por miembros de la APFUE desde el curso académico 2002-2003 hasta la actualidad. Este listado ha sido confeccionado a partir de la información obtenida por el autor y de la que los interesados le han ido proporcionando a lo largo de ese tiempo.

Jesús F. VÁZQUEZ MOLINA, *La negación expletiva en francés*. Directora: María Luisa Donaire Fernández. Universidad de Oviedo, 11 de octubre de 2002.

Ángel Javier HERRÁEZ PINDADO, *La lengua del ciclismo en francés. Análisis semántico y lexicológico*. Director: Jesús Cantera Ortiz de Urbina. Universidad Complutense de Madrid, 20 de noviembre de 2002.

Ana M^a PÉREZ LACARTA, *El universo imaginario de Robert Margerit: los espacios*. Director: Julián Mateo Ballorca. Universidad de Valladolid, 22 de noviembre de 2002.

M^a Manuela MERINO GARCÍA, *La novela corta en el siglo XVII: Scarron y sus modelos españoles*. Director: Jesús Cascón Marcos. Universidad de Granada, 18 de diciembre de 2002.

Ramón GARCÍA PRADAS, *La recepción del Tristán en la narrativa europea del siglo XII y primeros años del XIII*. Directora: Montserrat Morales Peco. Universidad de Castilla-La Mancha, 19 de diciembre de 2002.

Domingo PUJANTE GONZÁLEZ, *La obra pánica de Fernando Arrabal y Roland Topor (1962-1982)*. Directora: Elena Real Ramos. Universitat de València, 14 de febrero de 2003.

Janine INCARDONA SCANNELLA, *Narrativa sentimental francesa del siglo XVI: estructuras y juegos onomásticos alrededor de «Les Angoysses douloureuses qui procedent d'Amours» de Héloïse de Crenne*. Directora: Dolores Jiménez Plaza. Universitat de València, 26 de mayo de 2003.

M^a del Pilar SAIZ CERREDA, *El pacto epistolar en la correspondencia íntima familiar de Antoine de Saint-Exupéry*. Directora: M^a Isabel Blanco Barros. Universidad de Burgos, mayo de 2003.

- Francisco José MORALES GIL, *La evolución metodológica de la enseñanza oficial del francés en España: 1936-1970*. Director: Antonio Romero Muñoz. Universidad de Huelva, 11 de junio de 2003.
- Àngels RIBES DE DIOS, *La recepció d'Alphonse Daudet en la llengua catalana. Traduccions en volum*. Directora: Marta Giné Janer. Universitat de Lleida, 16 de junio de 2003.
- Rodrigo LÓPEZ CARRILLO, *Raymond Queneau y el lenguaje*. Director: Jenaro Ortega Olivares. Universidad de Granada, 23 de junio de 2003.
- Françoise LENOIR, *Stéréotypes et archétypes de l'altérité dans l'oeuvre romanesque de Stendhal*. Directora: M^a Ángeles Caamaño Piñeiro. Universitat de Barcelona, 3 de julio de 2003
- Dominique BONNET, *Jean Giono y «Platero y yo»: la adaptación cinematográfica como acto de re-creación*. Director: Pablo Zambrano Carballo. Universidad de Huelva, 9 de julio de 2003.
- Flavia ARAGÓN RONSANO, *La recepción de la obra de los hermanos Goncourt en España*. Directora: Dolores Bermúdez Medina. Universidad de Cádiz, 3 de septiembre de 2003.
- Marta ESTRADA MEDINA, *Contribución al estudio de las manifestaciones fónicas de la afectividad en el habla: la sorpresa como parámetro verbo tonal*. Director: Julio Murillo Puyal. Universitat Autònoma de Barcelona, 8 de septiembre de 2003.
- Mercedes SANZ GIL, *Las Tecnologías de la Información y de la Comunicación y la autonomía de aprendizaje de lenguas. Análisis crítico y estudio de casos en el aprendizaje del FLE*. Directora: María Luisa Villanueva Alfonso. Universitat Jaume I, 25 de septiembre de 2003.
- Inmaculada TAMARIT VALLÉS, *Representaciones de la mujer española en el imaginario francés del siglo XVIII*. Directora: Dolores Jiménez Plaza. Universitat de València, 7 de noviembre de 2003.
- Dolors CATALÀ GUITART, *Les adverbos compostos. Approches contrastives en linguistique appliquée*. Director: Xavier Blanco Escoda. Universitat Autònoma de Barcelona, 7 de noviembre de 2003.
- Ana Isabel VALERO PEÑA, *Remarques sur la conscience linguistique dans les récits de voyages d'auteurs français en Nouvelle-France aux XVIe et XVIIe siècles*. Directora: Isabel de Riquer Permanyer. Universitat de Barcelona, 11 de diciembre de 2003.

- Celia SANZ PÉREZ, *Narrativa infantil francesa y española: estudio comparativo de la obra de la Comtesse de Ségur y de Fernán Caballero*. Director: José Vallés. Universidad de Murcia, 18 de diciembre de 2003.
- Maryse PRIVAT, *La représentation de la femme dans la parémiologie française et espagnole. Élaboration d'un dictionnaire bilingue*. Director: Michel Lafon. Université Stendhal-Grenoble III, 19 de diciembre de 2003.
- Belén ARTUÑEDO GUILLÉN, *«Les Nouveaux Mystères de Paris» de Léo Malet: personaje y espacio en la novela policiaca*. Director: Julián Mateo Ballorca. Universidad de Valladolid, 3 de mayo de 2004.
- Ma Ángeles LLORCA TONDA, *Denis Diderot: À la recherche d'une théorie littéraire*. Directora: Ma Ángeles Sirvent Ramos. Universidad de Alicante, 12 de julio de 2004.
- Ma Carmen MARRERO MARRERO, *Mitos y modelos femeninos en la literatura francesa del siglo XVIII*. Director: Antonio Álvarez de la Rosa. Universidad de La Laguna, 16 de julio de 2004.
- Xoán Manuel GARRIDO VILARIÑO, *Traducir a Literatura do Holocausto: traducción/paratraducción de «Se questo è un uomo» de Primo Levi*. Director: José Yuste Frías. Universidade de Vigo, 20 de julio de 2004.
- Ma del Rosario ÁLVAREZ RUBIO, *La literatura española en la prensa cultural francesa del siglo XIX: «La Revue des Deux Mondes» y la «Revue de Paris»*. Directora: Ma del Carmen Fernández Sánchez. Universidad de Oviedo, 10 de septiembre de 2004.
- Gloria DíEZ ABAD, *Claves para una lectura del «Voyage du jeune Anacharsis en Grèce» de Jean-Jacques Barthélemy*. Directora: Blanca Acinas Lope. Universidad de Burgos, 29 de septiembre de 2004.
- Cristina GONZÁLEZ DE URIARTE MARRÓN, *Viajeros franceses en Canarias en el siglo XVIII*. Directora: Berta Pico Graña. Universidad de La Laguna, 14 de octubre de 2004.
- Clara CURELL AGUILÀ, *Presencia del francés en el español peninsular contemporáneo*. Directora: Dolores Corbella Díaz. Universidad de La Laguna, 15 de octubre de 2004.
- Christian VICENTE GARCÍA, *Développement d'une lexicologie orientée vers la traduction spécialisée: traitement de la langue spécialisée du commerce électronique en français et en espagnol*. Directores: Henri Zinglé y Danielle Dubroca. Univer-

sité de Nice-Sophia Antipolis y Universidad de Salamanca, 29 de octubre de 2004.

M^a Ángeles SOLANO RODRÍGUEZ, *Unidades fraseológicas francesas. Estudio en un corpus: la «Pentalogía de Belleville» de Daniel Pennac. Planteamiento didáctico*. Directora: Josefa López Alcaraz. Universidad de Murcia, 29 de octubre de 2004.

María Dolores DOMÍNGUEZ CARABANTES, *El personaje femenino en las novelas artúricas de Chrétien de Troyes: «Érec et Énide», «Cligès», «Le Chevalier de la charrette» y «Le Chevalier au lion». La mujer impulsora de la acción caballeresca*. Director: Manuel Marín Jorge. Universidad de Sevilla, 29 de noviembre de 2004.

Rosa M^a SÁNCHEZ PEÑALBA, *Le mythe du Roi Pêcheur dans la littérature française médiévale*. Directora: Francisca Aramburu Riera, Universidad de Valladolid, 16 de diciembre de 2004.

Mercedes LÓPEZ SANTIAGO, *Estudio del léxico francés de la Agricultura Ecológica. Terminología. Neología. Traducción al español: Perspectiva contrastiva*. Directoras: Brigitte Lepinette y M^a Teresa Echenique. Universitat de València, 27 de enero de 2005.

Olga ELWES AGUILAR, *Francia y lo francés en Ramón Gómez de la Serna: París como necesidad*. Director: Francisco Javier del Prado Biezma. Universidad Complutense de Madrid, 28 de abril de 2005.

Concepción CLASTRE GARRIDO, *El Madrid isabelino visto por Théophile Gautier*. Directora: Brigitte Leguen Peres. UNED, 19 de mayo de 2005.

María OLIVER MARCUELLO, *Algunas traducciones catalanas de Molière en el siglo XX. Una aproximación crítica*. Directora: Lluís M^a Todó i Vila. Universitat de Barcelona, 21 de junio de 2005.

M^a Ángeles LENCE GUILABERT, *Representaciones del espacio arquitectónico en la narrativa libertina del siglo XVIII*. Directora: Dolores Jiménez Plaza. Universitat de València, 11 de noviembre de 2005.

M^a Cruz ALONSO SUTIL, *El tema del viaje en la narrativa francesa contemporánea: JMG Le Clézio y Jean Echenoz*. Directora: Lourdes Carriedo López. Universidad Complutense de Madrid, 23 de noviembre de 2005.

Francisco DOMÍNGUEZ GONZÁLEZ, *Huysmans, identidad y género*. Universitat de Lleida. Directora: Àngels Santa Bañeres, 3 de febrero de 2006.

- Camino ÁLVAREZ CASTRO, *El futuro en francés: análisis semántico-pragmático. Una perspectiva relevantista*. Directora: Flor Bango de la Campa. Universidad de Oviedo, 26 de junio de 2006.
- Amelia PERAL CRESPO, *L'espace intertextuel ou le jeu de l'imbrication dans la création narrative d'Hélène Cixous*. Directora: Ángeles Sirvent Ramos. Universitat d'Alacant, 27 de junio de 2006.
- Françoise OLMO CAZEVIEILLE, *Les unités simples et complexes du vocabulaire français de la zootechnie. Perspectives linguistique, lexicographique et contrastive*. Directora: Brigitte Lépinette Lepers. Universitat de València, 28 de junio de 2006.
- Araceli GÓMEZ FERNÁNDEZ, *Estudio morfosemántico de los adjetivos deverbales en «-ble» en francés y en español desde la Teoría Sentido-Texto*. Directora: Isabel Uzcanga Vivar. Universidad de Salamanca, 1 de julio de 2006.
- Ma Immaculada RIUS DALMAU, *La enseñanza del francés en el marco de la Institución Libre de Enseñanza (1876-1939)*. Director: Juan Francisco García Bascuñana. Universitat Rovira i Virgili, 6 de julio de 2006.
- Ma Nieves POZAS ORTEGA, *Étude des procédés de création lexicale dans le français non conventionnel: le manque d'intelligence, de bon sens et de jugement (1800-2003)*. Directora: Kerstin Rohr Schrade. Universidad de La Laguna, 10 de octubre de 2006.
- Agustín DARIAS MARRERO, *Interpretación: tipos de situación comunicativa y didáctica*. Directora: Rosario García López. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 17 de octubre de 2006.
- Irene ARAGÓN GONZÁLEZ, *La vida escénica en Alcalá de Henares (1939-1982)*. Director: José Romera Castillo. UNED, 3 de noviembre de 2006.
- Montserrat LÓPEZ MÚJICA, *Lectura ecocrítica de la obra de Charles Ferdinand Ramuz*. Directora: Doina Popa-Liseanu. UNED, 2 de diciembre de 2006.
- Cécile BARRAUD, *«La Revue Blanche» (1891-1903): la critique littéraire et la littérature en question*. Director: Éric Marty. Université Denis Diderot - Paris VII, 24 de febrero de 2007.
- Juan Ramón JIMÉNEZ SALCEDO, *Transgénero: aproximación a una imagen obsesiva en el siglo de las luces*. Directora: Lydia Vázquez Jiménez. Universidad del País Vasco, 15 de marzo de 2007.

- Alfredo ÁLVAREZ ÁLVAREZ, *Estudio de los recursos Internet aplicados a la enseñanza y a la traducción del Francés*. Directores: Arlette Véglia y Mario Tomé. Universidad Autónoma de Madrid, 20 de abril de 2007.
- M. Gloria RÍOS GUARDIOLA, *Estudio histórico-literario de la obra de Huon Le Roi de Cambrai*. Directora: Josefa López Alcaraz. Universidad de Murcia, 15 de mayo de 2007.
- Francisca ROMERAL ROSEL, *Escritura y humillación. Itinerario autoficcional de Annie Ernaux*. Directora: Dolores Bermúdez Medina. Universidad de Cádiz, 16 de noviembre de 2007.
- Eva ADAM PICAZO, *París en la obra de Henri Calet: El espacio urbano como contexto autobiográfico*. Directora: Elena Real Ramos. Universitat de València, 3 de diciembre de 2007.
- Rafael PADRÓN FERNÁNDEZ, *La formación francesa de Viera y Clavijo: El Viaje a Francia y Flandes*. Directora: Dolores Corbella Díaz. Universidad de La Laguna, 30 de enero de 2008.
- Antonio NIEMBRO PRIETO, *La presencia belga en la industrialización asturiana: La Compagnie Royale Asturienne des Mines*. Director: José M^a Fernández Cardo. Universidad de Oviedo, 15 de febrero de 2008.
- Emma ÁLVAREZ PRENDES, *La estrategia concesiva: del prototipo a los casos marginales. Análisis en francés y español contemporáneos*. Directores: Flor Bango de la Campa y Guillermo José Lorenzo González. Universidad de Oviedo, 19 de febrero de 2008.