



ROMANCE

REVIEW



Digitized by the Internet Archive
in 2016

<https://archive.org/details/romancereview12bost>

Romance Review

Graduate Student Literary Review
Romance Languages and Literatures
Boston College
Vol. 1 N^o2 Spring 1991

Romance Review
Vol. 1 N° 2 Spring 1991

Editor: Marta Walliser

Editorial Board:

Armelle Crouzières
Brigitte Lagoutte
Irma Ortega-Roselló

Published annually by the Graduate Students of the Department of Romance Languages and Literatures Boston College, Chestnut Hill, Mass. Send correspondence to:

Romance Review
Department of Romance Lang. and Lit.
Boston College
Chestnut Hill, MA 02167

*© 1991 by the Department of Romance Languages and Literatures,
Boston College*

It is with great joy and appreciation that I welcome here the appearance of this volume of our Graduate Students' periodical Romance Review, worthy result of the initiative and collective efforts of its editors and of the essays' authors. This initiative is living proof of an intellectual curiosity and of a level of achievement for which both editors and authors should be highly commended.

*Rena A. Lamparska,
Director of Graduate Studies
January, 1991*

Dear Friends:

Believe it or not, the journal is finally here! We are very pleased to present the second issue of *Romance Review*. This issue has been particularly difficult to publish due to many unforeseen problems. A full detailing of these obstacles is, however, beyond the scope of this brief note. There are four important issues that we would like to address: to announce the new *Romance Review* faculty advisors; to answer questions that students have raised regarding the selection and publication of papers; to give specific instructions to the authors and, finally, to inaugurate a debate among the graduate students regarding the possibility of opening the *Romance Review* to other schools in the Boston Area.

From the outset, we have debated the involvement of faculty in the publication of *Romance Review*. Our experience has shown that faculty support and advice is very helpful, and consequently we have invited one faculty member from each Romance language to serve as advisors to the editorial committee: Professor Betty Rahv in French, Professor Rena Lamparska in Italian, and Professor Dwayne Carpenter in Spanish. All three have accepted our invitation, and we want to take this opportunity to welcome them and to thank each one for his/her participation. The main role of the faculty advisors will be to meet with each of the separate language committees to discuss final approval of papers selected for publication.

We would also like to clarify several points regarding the selection and publication process. When the editorial committee meets to discuss submissions, it looks for manuscripts that demonstrate a thoroughly developed topic. One of the most common problems we have encountered is that students submit unrevised papers originally written for a course. While the papers may have been excellent within the context of a specific course, they require revision to be adequately appreciated by a more general audience.

Another controversy surrounds style. We feel that for us to be professional, all articles within *Romance Review* should follow uniform guidelines with regard to citations and bibliography. *The MLA Style Manual* (New York: Modern Language Association of America, 1985) is required by the vast majority of journals in our field.

Students have been concerned with submission guidelines. They are as follows:

1. *All papers must be submitted by the deadline: June 15, 1991.*
2. *All papers must be submitted directly to Ms. Renee Cardona, Administrative Secretary of the Department of Romance Languages and Literatures. Include two title pages with your submission. The first should contain your name, address and the title of your paper. The second should contain the title ONLY. DO NOT WRITE YOUR NAME WITHIN THE TEXT OF THE PAPER. This insures anonymity during the review process.*

3. *All papers must remain anonymous until a final decision has been reached. Please do not identify either yourself or your paper to any member of the Editorial Committee. To do so will invalidate your submission.*
4. *All submissions must be typed, double-spaced, and follow the **MLA** guidelines. A copy of these guidelines is available in the Department office. The length of the manuscript should be between 1500 to 3000 words, including notes. All manuscripts must be submitted in duplicate: one hard copy and one copy on a Macintosh® diskette using "MS Word"®.*
5. *The editors reserve the right to accept manuscripts conditionally, and to withhold final acceptance until suggested revisions are completed.*
6. **Romance Review** *accepts critical essays, as well as creative work, such as poetry, short stories, and reviews, in English, French, Italian, and Spanish. We are sorry that due to copyright laws we are unable to publish translations.*

Finally, we would like to invite you to participate in an on-going discussion. The staff of *Romance Review* has been considering whether to open the journal to other universities in the Boston Area. Some members feel that it would be a good and healthy exchange for the Department and might increase the journal's prestige. On the other hand, some fear that if *Romance Review* were open to other universities, Boston College students might be at a disadvantage. We would like your opinion on this issue. Please let us know. This concerns us all!

Thank you and enjoy your reading,

The Editorial Board

Contents

Don Quijote "el pastor": la huída de la realidad y la deformación de un mundo estético	Stanford Forrester	11
Carmen la sorcière: rôle contestataire el conservateur dans <i>Carmen</i>	Liliane Lacoste	16
Etude comparative: <i>La Religieus</i> de Diderot et <i>Les Infortunes de la vertu</i> de Sade	Ana Medeiros	21
La crisis del hombre moderno en Rubén Darío	Isabel Pereira	29
Portrait de la France pendant les guerres de religion: <i>Misères</i> dans <i>Les Tragiques</i> d'Agrippa d'Aubigné	Sarah Rodhouse	39
El valor simbólico de los objetos en cuatro relatos de narradoras latinoamericanas	Pilar Somacarrera	44
Pirandello: l'evasione come autenticazione dell'esistenza. Analisi de <i>Novelle scelte</i>	Flavia Stara	51

Don Quijote "el pastor": la huída de la realidad y la deformación de un mundo estético

El lector conoce a Alonso Quijana como "el Ingenioso Don Quijote de la Mancha," "el Caballero de la triste Figura," "el Caballero de los Leones," pero hay un nombre que es menos conocido que los demás, "el del pastor Quijotiz." En el capítulo LXIV de la segunda parte de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Don Quijote pierde el combate contra el Caballero de la Blanca Luna. Esta triste derrota fuerza a Don Quijote a cumplir la promesa de regresar y quedarse en su pueblo durante un año. Poco después de este desafortunado incidente, en el capítulo LXVII de la segunda parte, Don Quijote considera la idea de hacerse pastor, y discute con Sancho cómo va a llevar a cabo este nuevo deseo. En este ensayo quiero comparar el proceso a través del cual Alonso Quijana se hace un caballero andante en el capítulo I de la primera parte, con el de Don Quijote cuando planea hacerse pastor en el capítulo LXVII de la segunda parte. En ambos casos, examinaré y compararé el proceso mental y los accesorios que usa Don Quijote para imitar lo pastoril y lo caballeresco, para así escapar de la realidad.

En los capítulos I y LXVII Cervantes crea respectivamente mediante un proceso de alteración de la realidad, un mundo ideal. Ambas alteraciones empiezan en sitios de contemplación. El primero, es en la biblioteca de Alonso Quijana. En el capítulo I Cervantes nos cuenta: "Es, pues, de saber que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso (que eran los más del año), se daba a leer libros de caballerías"(1). El segundo lugar corresponde al *locus amoenus* de la tradición pastoril. En este espacio literario, Cervantes ubica a Don Quijote bajo "la sombra de un árbol" (933).

Ambos capítulos también tienen descripciones del estado físico de Don Quijote. En el capítulo I Cervantes dice: ". . . del poco dormir y del mucho leer, se secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio" (20). Esta descripción se asemeja a la del capítulo LXVII: "Si muchos pensamientos fatigaban a Don Quijote antes de ser derribado, muchos más le fatigaron después de caído" (934). Vemos cómo Cervantes utiliza la idea de la fatiga, para alterar el pensamiento de Don Quijote y permitir que nuevas ideas surjan en la mente de su personaje. Son estas ideas las que permiten que el personaje cambie su percepción del mundo y desarrolle un deseo de emular las fuentes literarias. En este caso, las ideas imitan las dos grandes tradiciones literarias que existían durante el siglo XVI, la caballeresca y la pastoril. En primer lugar vemos cómo las ideas caballerescas guían la acción del personaje:

Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentos y disparates imposibles; (20).

Ya Don Quijote se ha elevado a un mundo irreal guiado por el ideal caballeresco. Leemos:

... y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas sonadas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo (20).

Del mismo modo, Don Quijote acude al mundo pastoril cuando en el capítulo LXVII se encuentra triste y desafortunado porque ha perdido el combate contra el Caballero de la Blanca Luna. Al no poder ser caballero andante por un año busca otra manera de escapar de la realidad. Con la fatiga que le produce la caída durante el combate y la rememoración del *locus amoenus* (LXV, II). Don Quijote piensa en la vida pastoril como una posible solución a su involuntario cautiverio. Don Quijote dice:

-Este es el prado donde topamos a las bizarras pastoras y gallardos pastores, que en él querían renovar e imitar a la pastoral Arcadia, pensamiento tan nuevo como discreto, a cuya imitación, si es que a ti te parece bien, querría, ¡oh Sancho!, que nos convirtiésemos en pastores, si quiera el tiempo que nos estábamos recogido (935).

Vemos en ambos capítulos cómo la combinación del ideal literario y el débil estado físico de Don Quijote, permiten la introducción del personaje al mundo ideal escogido.

La segunda etapa en el proceso de alteración de la realidad es obtener los accesorios necesarios para imitar la vida correspondiente al mundo ideal que el personaje ha escogido. Para hacer esto, Alonso Quijana prepara su caballo y limpia sus armas, accesorios principales y propios de todo buen caballero andante: "Y lo primero que hizo fue limpiar unas armas que habían sido de sus bisabuelos,..." (21). Para hacerse pastor también necesita determinados elementos esenciales: un rebaño e instrumentos musicales. Don Quijote le dice a Sancho: "Yo compraré algunas ovejas, y todas las demás cosas que al pastoral al ejercicio son necesarias..." (935). Ambos grupos de accesorios corresponden con el mundo ideal de Don Quijote. El caballero andante como guerrero, y usa la espada para realizar sus hazañas, mientras el pastor, poeta o músico, usa la pluma o instrumentos musicales para realizar las suyas. Sin embargo, Alonso Quijana en su intención de escapar de la realidad parodia los elementos que caracterizan la tradición literaria que imita. Por ejemplo, Alonso Quijana no usa una armadura brillante, nueva, ni hermosa como la de un Amadís de Gaula, ni una espada famosa como la Colada del Cid, sino que usa las armas: "... de sus bisabuelos, que, tomadas de orín y llenas de moho, luengos siglos había que estaban puestas y olvidadas en un rincón" (20). El caballo, junto a las armas, es el segundo accesorio que necesita Alonso Quijana. En este proceso de imitación, nuestro caballero decide usar su viejo rocín para representar el ideal del brioso caballo:

Fue luego a ver su rocín, y aunque tenía más cuartos que un real y más tachas que el caballo de Gonela, que *tantum pellis est*

ossa fuit , le pareció que ni el Bucéfalo de Alejandro, ni Babieca del Cid, con él se igualaban (21).

De acuerdo a los poemas épicos y los libros de caballerías, la calidad del caballo y las armas del caballero corresponden su linaje. Obviamente, que la descripción de Don Quijote y la de su rocín, los excluiría de la famosa lista de famosos caballeros andantes de la literatura occidental.

El elemento de parodia lo notamos también en la intención de Don Quijote de hacerse pastor. Normalmente en una escena pastoril se asocia al pastor con un lugar ameno y tranquilo frecuentemente tocando un instrumento musical, bien sea de cuerda o de viento. Sin embargo, Don Quijote en su deseo de imitar lo pastoril fracasa al escoger instrumentos que no corresponden con la tradición. Don Quijote no quiere escoger una dulce zampoña como la de Damoetas de *Las Eglogas* de Virgilio, ni una flauta:

¡Qué de churumbelas han de llegar a nuestros oídos, qué de gaitas zamoranas, qué tamborines, y qué de sonajas y qué de rabeles! Pues ¡qué si entre estas diferencias de música resuena la de los albugues! Allí se verá casi todos los instrumentos pastorales.

-¿Qué son albugues- preguntó Sancho-, que ni los oído nombrar, ni los he visto en toda mi vida?

-Albugues son, respondió Don Quijote unas chapas a modo de candeleros de azófar, que dando una con otra por lo vacío y hueco, hace un son, si no muy agradable ni armónico, no descontenta, y viene bien con la rusticidad de la gaita y del tamborín; . . ."(936).

En los libros de pastores la calidad de la música o la poesía corresponde a la grandeza del pastor de la misma manera que las armas corresponden a la fama de un caballero andante. Don Quijote al querer tocar instrumentos discordantes se deformará y destruirá la armonía pastoril. Con el uso de estos accesorios, el personaje piensa que sus planes de imitar el mundo caballeresco o el pastoril ya están cumplidos.

La tercera etapa del proceso de alteración de la realidad, aparece en ambos capítulos cuando Don Quijote se da cuenta de que además de los accesorios, necesita acompañantes que completen su mundo ideal. Estos al igual que Don Quijote necesitan nombres más apropiados en su nuevo papel. En el capítulo I Don Quijote le cambia el nombre a Aldonza Lorenzo por el de Dulcinea del Toboso. La "moza labradora" (22) es transformada a través del nombre en la dama del caballero andante, de igual manera transforma a su rocín en su corcel Rocinante.

Del mismo modo Don Quijote convierte al ventero en un noble en el capítulo II y a las labradoras de la venta en damas graciosas de "la corte." Don Quijote utiliza a Sancho Panza para desempeñar el papel esencial en los dos mundos ideales, como su fiel escudero en lo caballeresco y como el pastor Pancino, fiel amigo del pastor Quijotiz en lo pastoril. En el capítulo LXVII Don Quijote conversando con Sancho, le

habla de los nuevos nombres que querría dar a sus amigos, para que puedan imitar los modelos pastoriles:

-Tú has dicho muy bien -dijo Don Quijote-; y podrá llamarse el bachiller Sansón Carrasco, si entra en el pastoral gremio, como entrará sin duda, *el pastor Sansonimo*, o ya *el pastor Carrascón*; el barbero Nicolás se podrá llamar *Miculoso*, como ya el antiguo Boscán se llamó *Nemoroso*; al cura no sé qué nombre le pongamos, si no es algún derivativo de su nombre, llamándole el pastor *Curiambro* (935-6).

Poco después el caballero Don Quijote discute que papel debe desempeñar cada persona:

. . . y hanos de ayudar mucho al parecer en perfección este ejercicio el ser yo algún tanto poeta, como tú sabes, . . . Yo me quejaré de ausencia; tú te alabarás de firme enamorado; el pastor Carrascón, de desdeñado, y el cura Curiambro de lo que él más puede servirse, y así, andará la cosa que no haya más que desear (937).

Para los papeles femeninos, Don Quijote explica a Sancho como deben ser las pastoras: "Las pastoras de quien hemos de ser amantes, como entre peras podemos escoger sus nombres, y pues el de mi señora cuadra así de la pastora como al de princesa" (936). Vemos que con estos nombres y papeles asignados en ambos mundos, Don Quijote ahora cuenta con todo lo necesario para empezar sus nuevas aventuras. Estos personajes, sin embargo, parodian lo caballeresco y lo pastoril. En el mundo caballeresco la representación del ventero como un noble, sería un buen ejemplo, por cuanto un hombre gordo e inculto desempeña un papel irrisorio. Las labradoras de la venta tampoco corresponden a los papeles tradicionales de damas graciosas de una corte. En el mundo pastoril, cuando Don Quijote deja que Sancho use el nombre "Teresona" para su vieja y gorda esposa Teresa, la idea de la joven pastora tradicional es reemplazada por la imagen cómica que evoca el nombre.

Hemos visto como Cervantes desarrolla un proceso que le permite a su personaje, Alonso Quijana, escapar de la realidad. Este proceso se da en tres etapas a través de las cuales Don Quijote escapa de la realidad. La primera etapa es la creación de un estado anímico y mental propicio a la fantasía, la segunda etapa es la búsqueda de aquellos accesorios y elementos representativos del mundo ideal, y finalmente la tercera etapa es la creación de acompañantes que completen el mundo ideal. En cada una de ellas podemos ver que Don Quijote no escoje con éxito los elementos que corresponden con las reglas dictadas por la tradición literaria que intenta recrear. Al introducir accesorios dispares y personajes impropios en el mundo de las tradiciones literarias imitadas, Cervantes parodia y deforma los mundos estéticos que existen en los libros de caballerías y de pastores. Finalmente al estudiar este proceso en los capítulos que hemos comparado en este ensayo, vemos en los planes que Don Quijote hace para transformarse tanto en pastor como en caballero, su gran deseo de vivir una vida lejos de la realidad. Tal vez aun es más importante notar como la realidad impera en todo el libro aun cuando Don Quijote se

resiste a aceptarla. Es ésta la que triunfa cuando Don Quijote al final de la novela comprende que no es posible eludirla.

Stanford Forrester

Works Cited

Amadís de Gaula. Ed. Juan Manuel Cacho Blecua. Vol. 1. Madrid: Ediciones Cátedra, 1987.

Cervantes, Miguel de. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Valencia: Editorial Alfredo Ortells, 1980.

Poema del Cid. Ed. Francisco López Estrada. Odres Nuevas. Madrid: Editorial Castalia, 1986.

Virgil. *Eclogues, Georgics, Aeneid, 1-6*. Trans. H.R. Fairclough. Cambridge: Harvard UP, 1986.

Carmen la sorcière: rôle contestataire et conservateur dans *Carmen*

"Au reste, tout n'a-t-il pas été dit sur Mérimée?"

Pierre Trahard

Carmen "femme fatale", "sorcière", évoque un thème banal s'il en est un dans un XIX^{ème} siècle passionné de contes fantastiques. Mérimée suivra d'ailleurs cet engouement dans *La Vénus d'Ille*, entre autres exemples. Son portrait de Carmen, doublement filtré par deux narrateurs masculins, révèle des aspects qui semblent dépasser l'intention originelle du créateur. Carmen s'émancipe de Mérimée, le maître, et elle joue alors son propre personnage jusque dans ses ultimes conséquences pour devenir une figure héroïque et, dans un certain sens, révolutionnaire.

Je m'inspirerai de l'étude de Catherine Clément dans *La Jeune née--écrite en coopération avec Hélène Cixous--pour souligner combien le rôle de Carmen la sorcière peut fasciner toute lectrice contemporaine car il s'agit d'un rôle ambigu à la fois conservateur et contestataire.*

Carmen est "sorcière": les deux narrateurs masculins ne cessent de nous le répéter. L'archéologue prononcera ce mot au moins trois fois dans la seconde partie du récit; Don José parle de Carmen comme "cette diable de fille" (3 fois), ce "démon" (1 fois), cette "sorcière" (1 fois), jugement renforcé par l'héroïne elle-même: "Tu as rencontré le diable, oui, le diable" (140). Le géographe la juge comme une experte en magie: "Elle n'était pas sorcière à demi" (123) et Don José affirme que "s'il y a des sorcières, cette fille-là en était une" (135). Tilby constate que Mérimée ne s'attarde guère sur les pouvoirs de la sorcière, mais cependant toute une mythologie fantasmatique imprègne le discours mérimien.

Carmen a d'abord la beauté du diable. Le portrait brossé par les deux narrateurs qui succombent au charme de la jeune femme offre des parallèles étonnants. Si l'habit fait le moine, les vêtements de la jeune femme établissent sa ou ses professions: bohémienne, diseuse de bonne aventure et prostituée à ses heures: "The dress of Mérimée's characters always suggest their personality and the role they play" (Bowman, 104). Le géographe remarque que Carmen porte le noir, or "les femmes comme il faut ne portent le noir que le matin" (126), litote qui renvoie à une conclusion évidente: Carmen n'entre pas dans la catégorie des honnêtes femmes. Carmen porte du rouge le jour de sa première rencontre avec Don José. Noir et rouge, couleurs symboliques, antithétiques et cependant complémentaires qui charrient tout à la fois: magie noire et passion, mystère et érotisme, vie et mort. Dans ces couleurs au caractère prophétique se concentre déjà toute la trajectoire de Carmen et de Don José qui finira dans un bain de sang. La sorcière laisse son odeur à la trace et "c'est par l'odeur que se fait la contagion ensorcelante" (Clément, 74). Carmen porte du jasmin "à l'odeur enivrante" ou une fleur de cassis qui, même sèche, exhale sa "bonne odeur" (125). Carmen est une chasserresse qui blesse ses victimes par des regards "obliques" (129) ou par une fleur jetée qui trouera le front de Don José "comme une balle" (150). Tout est art de la séduction chez elle, provocante

maîtresse en ce que l'on pourrait nommer le jeu de la mantille qui est insinuation de striptease ou le jeu de la prunelle qui est invitation à l'acte sexuel, promesses réitérées dans le symbole de la fleur jetée ou celui des fumées mêlées des cigares de Carmen et du géographe.

La sorcière "va du côté de l'animalité et du non-humain" (Clément, 122) et "ses yeux étaient obliques, mais admirablement fendus" (122): le diable est quelquefois représenté avec des prunelles fendues. En colère, "ses yeux s'injectent de sang" (124): encore une couleur mortifère diabolique. Son regard a "une expression que je n'ai jamais pu trouver depuis à aucun être humain" (122). Carmen est toute félinité. Elle se dit louve: "chien et loup ne font pas bon ménage" (140) et elle marche "comme une pouliche du haras de Cordoue" (129). "Oeil de bohémien, oeil de loup" (122) : le géographe renforce ce dicton par l'image du chat guettant sa proie (123). Une référence à cet animal monte également aux lèvres de Don José: Carmen est comme ces "femmes et [ces] chats qui [...] viennent quand on ne les appelle pas" (130). Les cheveux de la jeune femme sont noirs "comme l'aile du corbeau" (122). Encore un animal rattaché au "bric-à-brac" de la sorcellerie!

Vue dans le désir et donc déformée, Carmen est sorcière dans la mesure où elle figure "des compromis irréalisables, des transitions imaginaires, des synthèses incompatibles" (Clément, 18). La bohémienne, fille de mauvaise vie, se transforme en "payse" basque: "Elle estropiait le basque et je la crus navarraise" (133). De prostituée, elle se convertit en fille honnête: "Elle se montrait à moi avec la réserve d'une honnête femme" (146). L'illusion de Don José rêvant d'un futur impossible car utopique représente un exemple de transition imaginaire: "Je me voyais trotant par monts et par vaux avec la gentille bohémienne derrière moi" (145) ou encore "Je parlai à Carmen de quitter l'Espagne et de vivre honnêtement dans le Nouveau-Monde" (157).

Finalement, sorcellerie implique sabbat. "Dans la sorcellerie [...], du côté du spectacle, il faut un public prêt à satisfaire un merveilleux désir, et c'est surtout un public d'hommes" (Clément, 22). Le désir de "tout voir" (121), "d'apprendre l'art de la magie" (121) sont parmi les raisons--avouées--de l'archéologue qui se décidera à suivre la diseuse de bonne aventure chez elle. "Du côté du spectacle", il est amusant de remarquer que deux endroits sont interdits au "mâle": le bain des femmes et l'atelier des ouvrières à la manufacture de tabacs. Lieux par ailleurs décrits par deux narrateurs distincts avec des références au sabbat: au bain, "ce sont des cris, des rires, un tapage infernal" (119); à l'atelier, des harpies hurlent: "je me trouve trois cents femmes en chemise, toutes criant, hurlant, gesticulant, faisant un vacarme à ne pas entendre Dieu tonner" (130). C'est cependant là, à la frontière de l'interdit, que tous les hommes se retrouvent (le désir) et "écarquillent les yeux" (119) pour voir les baigneuses ou les filles de l'atelier à la sortie du travail. Mais la réunion des sorcières est à proscrire de la société phallocrate. Les hommes de Séville remettent symboliquement les choses à leur place en avançant l'heure de la baignade (sorte de revanche par une sorte de viol punitif symbolique) ou en faisant entrer les services de l'ordre dans la débandade de la manufacture. C'est la répression qui s'instaure.

Le rôle de la sorcière est conservateur dans la mesure où "toute sorcière finit par être détruite, et rien ne s'inscrit d'elle que les traces mythiques" (Clément, 14). On peut dire que Carmen est doublement tuée par Don José qui ne supporte pas que

Carmen puisse lui échapper et par Mérimée lui-même qui, dans sa dissertation intempestive de la quatrième partie, rappelle finalement que Carmen n'est qu'une fiction en rectifiant la "vérité" sur les bohémien/nes. Ceux-ci ne sont pas superstitieux: "Les superstitions leur sont étrangères" (165); leurs femmes sont généralement laides: "très jeunes, elles peuvent passer pour des laiderons agréables, mais une fois qu'elles sont mères, elles deviennent repoussantes" (164); il existe "un respect de la race pour l'état de mariage" (164), etc... une série de caractéristiques enfin qui ne s'appliquent guère à Carmen.

Si Carmen est tuée, c'est que, par sa nature même, elle est LA COUPABLE (titre significatif de l'essai de Clément). Dès la première rencontre du géographe avec Don José, une Eve est déjà présumée. Dans l'imagination romantique du narrateur, le bandit est évoqué comme le "Satan de Milton": "Comme lui peut-être, mon compagnon songeait au séjour qu'il avait quitté, à l'exil qu'il avait encouru par une faute" (114). Le mythe d'Adam, chassé du paradis (exil) pour avoir mangé le fruit défendu présenté par Eve (faute) se dessine en toile de fond. Tout un réseau d'associations se tisse sur cette grande faultrice. L'un des premiers responsables de la chute de Don José fut le jeu de "paume", mot qui ricoche sur son homonyme "pomme", fruit défendu par excellence. Or Carmen prétend que sa "mère" possède des pommiers en Navarre (133) et Carmen entraîne son amoureux dans une rue au nom symbolique, la rue du "Serpent".

Pour Don José, cela ne fait aucun doute, c'est Carmen, la grande responsable de ses malheurs. Lui n'est que victime. "C'est toi qui m'as perdu; c'est pour toi que je suis devenu un voleur et un meurtrier" (161). Et si ce n'est pas Carmen, ce sont ses congénères, cercle vicieux de la tribu maudite chassée du paradis qui n'est pas fait pour eux--propos de Carmen (121): "Pauvre enfant! Ce sont les Calé qui sont coupables pour l'avoir élevée ainsi" (162).

Il semblerait que Carmen soit aussi fautive au niveau plus ou moins conscient du géographe, sinon comment interpréter son silence durant et après le récit de Don José? Qui ne dit mot consent. Quelques détails dans la première et seconde partie permettent d'inférer ce jugement. Dans une certaine mesure, le narrateur est complice de Don José car, en ne livrant pas le bandit à la police, le sort de Carmen est décidé: elle mourra des mains de Don José. L'archéologue ressent une attraction indéniable pour la "gitana", mais son désir masqué se voit frustré. Pire encore, il a été totalement berné par Carmen. Tout a mal tourné pour lui: une possible aventure amoureuse se trouve avortée par l'arrivée d'un rival; il doit non seulement quitter la maison de la bohémienne assez penaud, mais en se couchant, il s'aperçoit que sa montre a été volée: "The removal of the watch [...] is a clear sign that Carmen is experienced as a castrating figure, a constant threat to the male sex" (Tilby, 258). Par extension, toutes les baigneuses du Guadalquivir sont des figures castratrices: "Je [les] avais prises en grippe" (125).

Mérimée, l'auteur, semble également éprouver ce sentiment ambivalent d'attraction/répulsion face à sa création. Pour s'en débarrasser, nous avons vu qu'il l'élimine doublement, d'abord par Don José puis par une dissertation "anti-climax". C'est que Mérimée pressent en Carmen un danger diffus aussi bien pour lui que pour les autres qui allaient être fascinés par la sorcière et son univers magique inquiétant. Or, Mérimée "insisted that man remains conscious to the very end... Literature was for

him a 'prise de conscience' about life, a way of being conscious about what was going on" (Bowman, 84). C'est un phénomène inverse qui semble se produire avec Carmen qui représente non seulement une perte de conscience absolue pour l'homme qui oublie sa patrie natale, ses devoirs de soldat, son honneur, sa raison, mais aussi un danger pour l'humanité entière. C'est en ce sens que le rôle de la sorcière est essentiellement contestataire.

La sorcière est subversive parce qu'elle est d'abord affligée d'une "dangereuse mobilité symbolique" (Clément, 17), se situant dans les "failles d'un système d'ensemble ou de structures corrélatives qui ne parviennent pas à harmoniser toutes les corrélations" (Clément, 17). La vision de Carmen dans la "brèche" du mur de l'enceinte de la ville pourrait illustrer cela symboliquement. Ce trou dans la paroi est anormal: par conséquent, un garde y est placé pour empêcher que des contrebandiers puissent pénétrer illégalement dans la cité. Carmen, doublement marginale, car femme et bohémienne-- "fonction de l'anomalie"-- détient le pouvoir de lever la barrière de l'interdit et elle souciera Don José avec succès. Elle est donc élément perturbateur d'un système rigide "du côté de la règle" (18).

Carmen est également dangereuse dans la mesure où elle possède une supériorité linguistique écrasante: "Her language cannot be dismissed as a mere exercise in local colours. It is the instrument through which Carmen imposes herself, with great dexterity as a "femme fatale" (Tilby, 260). Carmen est polyglotte et ses connaissances du basque lui permettent de ne pas aller en prison ou d'organiser un guet-apens contre un officier anglais. Les langues lui donnent le pouvoir de contrôler l'univers masculin.

Son rire, autre arme, mine le discours phallocrate et, par extension, le pouvoir patriarcal. Carmen raille sans cesse: "Le rire morcelle, éclate, éclabousse, touche à l'intégrité du corps" (Clément, 66). Le rire des Andalouses fait peur à Don José et Carmen se moque des principes militaires de Don José, se gaussant de son épinglette (130) ou de son attitude de soldat soumis: "Tu es un vrai canari, d'habit et de caractère. Va, tu as un coeur de poulet" (140).

Mais le caractère contestataire et subversif de Carmen ne se limite pas à sa supériorité linguistique ou à une attitude ironique. Carmen est redoutable parce qu'elle est "différente". Au début du deuxième essai de *La Jeune née*, Hélène Cixous établit une liste d'oppositions binaires: "Activité/passivité; Soleil/lune; Culture/nature; Jour/nuit; Tête/sentiment; Intelligible/sensible; Logos/pathos" (115) et montre que la femme se situe dans la deuxième catégorie en concluant: "Ou la femme est passive, ou elle n'est pas" (118). Si l'on reprenait ce classement, on s'apercevrait que Carmen est "à cheval" entre ces deux systèmes, sur la "faille". Tout en étant "lune", "nature", "nuit", "sensible" et "pathos" (éléments dits "féminins"), elle est aussi "activité" et "tête" (éléments dits "masculins"). C'est elle le chef incontesté des contrebandiers qui organise le trafic illégal des marchandises; c'est un "espion"(146) (noter le genre) et "de meilleur qu'il n'y en eût jamais" (146); c'est la "providence de la troupe" (149) et chacun reconnaît qu'elle "vaut son pesant d'or" (147). Carmen tient les rôles de "femme" et "d'homme" (Clément, 21). Elle annonce une Dora hystérique--"celle que le traitement psychanalytique ne pourra jamais réduire" (Clément, 21). Même si Carmen est "liée de partout" (Clément, 25), prise dans un double réseau de langage patriarcal--le "Je" de Carmen n'existe que par le filtre de deux narrateurs masculins--, elle

parviendra à se défaire de ses liens et à se transformer en "héroïne résistante" (Clément, 21). Plutôt que de se soumettre au contrôle répressif d'un amant jaloux, Carmen choisit la mort, non seulement parce que cela était "écrit", mais parce qu'elle chérit la liberté plus que tout: "Carmen sera toujours libre" (161). Carmen est la sœur d'Esméralda de Notre Dame de Paris, elle aussi "égyptienne, danseuse, femme" (Clément, 50), "personnage féminin qui cristallise les regards tournoyants de la culture menacée: non loin de là, les mythes révolutionnaires, la figure de la liberté" (52). Libre, Carmen l'est jusque dans la mort qu'elle provoque avec défi.

Bowman prive Carmen du statut de héros: "Her lack of fear stems not from courage but from fatalistic indifference: it is not heroic"(19). Pourquoi refuser à Carmen cette étiquette alors que tous les héros raciniens par exemple ont conscience de la fatalité qui les poursuit? En fait, Carmen montre héroïsme et bravoure en choisissant la mort comme refus de compromission. Bowman serait-il piégé lui aussi par les mêmes fantasmes et préjugés que ses narrateurs masculins? La mort de Carmen est contestataire par nature car elle nie un ordre instauré par le "mâle". Le choix de mourir est une sorte de victoire pour la jeune femme qui va jusqu'au bout de ses principes. Bien que Mérimée et son bourreau aient refusé la parole à Carmen, l'un en minimisant l'importance de cette historiette, l'autre en étranglant la victime, le nom de la gitane désormais devenu immortel symbolise à jamais toute femme indomptable et irréductible.

Liliane Lacoste

Works Cited

- Mérimée, Prosper. *Carmen*. Garnier-Flammarion: Paris, 1973.
- Bowman, Frank. Prosper Mérimée. *Héroism, Pessimism and Irony*. University of California Press: Berkeley and Los Angeles, 1962.
- Clément, Catherine et Hélène Cixous. *La Jeune née*. 10-18: Paris, 1986.
- Dale, R.C. *The Poetics of Prosper Mérimée*. Mouton: The Hague. 1986.
- San Miguel, Manuela. *Mérimée. Erudición y creación literaria*. Ediciones Universidad de Salamanca: Salamanca, 1984.
- Scherer, Barrymore L. "Storyteller: Prosper Mérimée." *Opera News*, 51. (1987): 32-55.
- Smith, Maxwell A. *Prosper Mérimée*. Twayne Publishers: New York, 1972.
- Rait, A.W. *Prosper Mérimée*. Twayne Publishers: New York, 1970.
- Tilby, Michael. "Language and Sexuality in Mérimée's *Carmen*." *Forum for Modern Language Studies*. 15 (1979): 255-263.
- Trahard, Pierre. *Prosper Mérimée et l'art de la nouvelle*. Nizet: Paris, 1952.

Étude comparative: *La Religieuse* de Diderot et *Les Infortunes de la vertu* de Sade

La décadence des mœurs de la société française au dix-huitième siècle est évidente dans *La Religieuse* de Diderot et dans *Les Infortunes de la vertu* de Sade. Ces deux écrivains décrivent dans leur oeuvre l'immoralité et l'injustice qui les entourent. Suzanne et Justine, deux héroïnes vertueuses, montrent l'état déplorable de la société par leur vertu incorruptible et par le contraste radical qui s'établit entre elles et les personnes qu'elles rencontrent.

L'analyse ci-dessous procède à une comparaison entre les conditions sociales et les caractéristiques morales que les deux femmes partagent. Bien que les récits de leur vie diffèrent totalement--Suzanne mène une vie cloîtrée et Justine voyage dans toute la France--ces récits comportent des points communs. Il faut souligner que leur début difficile dans la vie ne suffit pas pour justifier les malheurs de Suzanne et de Justine. Il est aussi essentiel de comprendre ce qui motive leur foi intérieure unique et d'analyser le style et les formules des deux écrivains pour mieux comprendre l'effet des deux récits sur le lecteur. Il serait intéressant d'étudier les causes et les effets des atrocités commises par la société. La réaction des deux jeunes filles à leur infortune fera aussi l'objet d'une étude dans la deuxième partie.

Dès sa naissance, Suzanne est destinée à une vie de victime et de prisonnière du fait qu'elle est le fruit d'une liaison adultère. Selon Mme Simonin, Suzanne est née pour la punir perpétuellement. Mais la première n'endure pas son châtiment toute seule car elle inflige le même supplice à sa fille. Suzanne ne profite jamais de la situation sociale de ses parents. Elle lutte pour obtenir sa liberté tout au long du roman. Son unique désir est d'être libre et de pouvoir se procurer une place honnête pour gagner sa vie. Mais bien que Suzanne ait maintes fois renié son héritage, elle doit toujours rester en exil au couvent.

En premier lieu, il serait utile de se pencher sur la question suivante: quels facteurs sociaux transforment Suzanne et Justine en victimes dès leur naissance? Il faut d'abord considérer le fait que, selon la société, Suzanne doit mener une vie entièrement ordonnée pour expier le péché de sa naissance. Si les conditions de sa procréation représentent un crime contre l'ordre social, sa vie au couvent est, selon Diderot, un crime contre la nature humaine. Le résultat de ce crime se révèle lorsque Suzanne doit prononcer ses voeux pour entrer au couvent. Pendant deux de ces épisodes, l'héroïne subit une transformation totale. Elle semble perdre toutes les caractéristiques humaines et devenir un "automate", un être dénaturé qui n'a rien de commun avec la vraie Suzanne. Elles ne partagent que leur corps pendant les cérémonies religieuses. Cet être mécanique permet pourtant à Suzanne de reprendre pleinement conscience à la fin des célébrations. Mais, même si son "alter ego" prend le relais, Suzanne demeure malade et affaiblie. Elle ressent le besoin de se dédoubler pour accomplir les actes qui doivent satisfaire la société. Suzanne nie l'existence même de ces cérémonies où on l'a forcée à devenir religieuse. En conséquence, ces moments solennels ne forment pas une partie intégrale de sa vie. Plus tard, quand elle raconte sa vie à M. le Marquis de Croismare, elle écrit: "On disposa de moi pendant toute cette matinée qui a été nulle dans ma vie, car je n'en ai

jamais connu la durée; je ne sais ni ce que j'ai fait, ni ce que j'ai dit" (69). Suzanne ne se soumet jamais aux conséquences engendrées par les vœux qu'elle a prononcés sous la pression sociale. Toute sa vie durant, on la contraint à agir contre son gré. Il n'est donc guère surprenant qu'elle se révolte constamment contre l'injustice de son sort.

Le cas de Justine dans *Les Infortunes de la vertu* ressemble à celui de Suzanne, surtout si l'on examine leur départ troublé dans la vie. Justine essaie également d'échapper à son sort de victime et de prisonnière. Mais, s'il existe un parallèle entre la souffrance des deux femmes, leur destinée diffère toutefois. En effet, Justine ne souffre point à cause de sa naissance. Elle vit les moments les plus heureux de sa vie au couvent où elle réside comme pensionnaire, non comme religieuse. Justine et Suzanne, deux jeunes filles abandonnées par leur famille, doivent toutes deux faire face à la société et survivre dans un monde qui ne réserve que les pires malheurs aux femmes seules et destituées. Suzanne lutte pour obtenir sa liberté et quitter la vie conventuelle où elle a été injustement enfermée -- sa famille ayant épuisé sa dot.

Justine, elle, est renvoyée du couvent parce qu'elle ne possède pas de dot. La banqueroute du père de Justine est la première cause de ses malheurs. Elle devient orpheline et privée de toutes ressources financières à l'âge de douze ans. Le manque de dot lui ferme les portes du couvent et la force à chercher un emploi honnête pour gagner sa vie.

La naissance de Justine et celle de Suzanne se ressemblent également d'un point de vue social. Elles sont nées dans des familles bourgeoises dont les membres se jugent constamment. La société examine et critique la conduite de chaque famille. C'est une des raisons pour laquelle les deux jeunes filles doivent souffrir et expier les péchés perpétrés par leur parents. Mme Simonin est coupable d'adultère, crime impardonnable pour une femme de sa position sociale. Le père de Justine a commis un crime aussi vil que celui de Mme Simonin: il a transgressé le code social de la bourgeoisie en faisant faillite.

Les sœurs de Suzanne et de Justine jouent également un rôle important. Les auteurs soulignent tout d'abord les vertus de leurs héroïnes respectives en les opposant à leurs cruelles sœurs, tout comme dans *Cendrillon*. Justine et Suzanne sont orphelines et radicalement différentes de leur sœur. L'esprit et la physionomie de Justine s'opposent directement à ceux de sa sœur Juliette. Sade établit un contraste entre le manque de sensibilité de Juliette et la sensibilité aiguë de Justine. La première, uniquement préoccupée de sa liberté, ne songe pas aux périls de sa situation, la seconde "sentit toute l'horreur de sa position" (79). Ensuite, Sade compare le visage des deux sœurs et met en parallèle leurs trois traits les plus distincts: "Autant on voyait d'artifice, de manège, de coquetterie dans les traits de l'une, autant on admirait de pudeur, de délicatesse et de timidité dans l'autre" (79). Diderot oppose aussi son héroïne à ses sœurs. Suzanne écrit à son protecteur le passage suivant: "Certainement je valais mieux que mes sœurs par les agréments de l'esprit et de la figure, le caractère et les talents" (40). Dès le début des deux récits, Diderot et Sade s'efforcent de souligner le caractère unique de leurs héroïnes qui souffrent car elles ne ressemblent ni à leurs parents ni aux membres de leur société.

Les familles de Suzanne et de Justine ne jouent donc qu'un rôle néfaste dans leur vie. Les parents des deux jeunes filles disparaissent, les laissant destituées et seules au monde. Elles perdent donc leur "famille" deux fois: d'abord leurs parents et, ensuite, leur famille au couvent. Justine est renvoyée de son couvent et Suzanne assiste à la mort de Mme de Morin, la mère-supérieure à Longchamp. Suzanne annonce ceci au lecteur : "Mon père mourut le 5 janvier, ma supérieure sur la fin du même mois, et ma mère la seconde fête de Noël" (72).

La mise en parallèle des deux récits ne serait pas complète sans l'étude de l'éducation et de la morale des deux héroïnes. L'éducation de Justine et celle de sa soeur Juliette au couvent ne peuvent pas expliquer la vertu et la moralité extrême de Justine. L'héroïne de Diderot explique en partie sa foi religieuse quand elle déclare à Mme de Lorsange que "la religion est en moi l'effet du sentiment, tout ce qui l'offense ou l'outrage fait jaillir le sang de mon coeur" (188). Juliette ne possède point les mêmes qualités morales que sa soeur, elle s'habitue au meurtre. Juliette considère le couvent comme une prison qu'elle est heureuse de quitter: "Elle ne parut sensible qu'au plaisir d'être libre" (79). Justine n'éprouve pas la joie de sa soeur car elle est absorbée dans des pensées funestes. La réaction incompatible des deux soeurs indique au lecteur leurs personnalités différentes. La manière dont elles envisagent l'avenir reflète aussi le type de vie à laquelle elles sont destinées.

La façon dont Sade décrit les crimes de Mme de Lorsange prépare le lecteur au manque de remords et à la facilité avec laquelle les bourreaux de Justine la torturent. "Comme il est rare de s'arrêter après un premier crime surtout quand il a tourné heureusement, Juliette la malheureuse et coupable Juliette, se noircit de deux nouveaux crimes semblables au premier" (87). Sade décrit le premier meurtre de Juliette en plusieurs étapes. Juliette "osa se livrer à la coupable pensée d'abréger les jours de son mari... Elle la conçut et elle l'exécuta avec assez de secret malheureusement pour se mettre à l'abri des poursuites" (86). Juliette commet ensuite d'autres homicides expliqués brièvement par Sade. Juliette habitue le lecteur au crime et à ses récompenses économiques comme Justine va habituer le lecteur à la vertu et à ses infortunes. Quant à Suzanne et ses deux demi-soeurs, elles ont aussi reçu une éducation semblable mais Suzanne fait toujours preuve d'un caractère unique et supérieur à celui de ses soeurs. Mme Simonin est le témoin de la bassesse de ces deux jeunes filles quand elles n'attendent même pas sa mort pour se disputer le partage des biens.

La situation s'aggrave quand l'environnement social ne contrôle plus Suzanne et Justine. Elles sont guidées par une foi intérieure, unique, personnelle et infatigable que la société et ses moeurs décadentes ne peuvent maîtriser, ce qui représente un danger éminent. En effet, la société n'est pas capable de contrôler ou de manipuler un esprit qui trouve sa force en dehors des rites sociaux. Le seul moyen d'échapper à leur sort serait le suicide, mais une telle action serait contraire à leur caractère et mettrait fin à leurs mésaventures. Suzanne et Justine ne sont pas maîtresses de leur propre destinée. La fin du récit de Justine nous le montre clairement car l'héroïne est toujours manipulée dans tous les aspects de sa vie, sauf en ce qui concerne sa vertu--qualité échappant au contrôle social. Or, celle-ci devient dans une certaine mesure un défaut.

Les injustices commises envers Suzanne et Justine, victimes de la société et d'elles mêmes--en partie à cause de leur vertu extrême--se multiplient à travers les deux romans. Maltraitées physiquement et moralement--souvent par des personnes respectables à qui Suzanne et Justine devraient pouvoir faire confiance--, Suzanne est tout d'abord trahie par la mère-supérieure du couvent Sainte-Marie et Justine est poursuivie par le curé de sa paroisse. La débauche qui entoure les deux femmes ne sert qu'à renforcer leur vertu et leur foi. Le discours des deux héroïnes au sujet de la Providence peut nous aider à comprendre leur foi. Justine, après ses malheurs, continue à croire à la justice céleste. Elle essaie même de convaincre une de ces connaissances qui a réussi grâce au crime de l'existence de cette justice: "- O madame, lui dis-je, si vous ne devez tout cela qu'à des crimes, la providence qui finit toujours par être juste ne vous en laissera pas jouir longtemps" (223). Suzanne, en revanche, ne s'attend pas à ce que la Providence la récompense des cruautés qu'elle a subies pendant sa vie. Elle trouve des excuses à la Providence en admettant sa propre ignorance au sujet de ses causes et effets: "Une fois (et plutôt à Dieu que ce soit la première et la dernière!) il plut à la Providence, dont les voies nous sont inconnues, de rassembler sur une seule infortunée toute la masse des cruautés..." (117). Ce discours montre de nouveau que la foi de Suzanne est unique et qu'elle n'a pas de liens avec les forces extérieures.

Le récit des mésaventures des deux jeunes femmes donne l'impression que Dieu existe mais qu'il est absent : Dieu ne s'occupe pas de la vie des personnes sur la terre. Parfois, certains personnages secondaires expriment ces sentiments, représentatifs de la société de l'époque. Dans *Les Infortunes de la vertu*, c'est la Dubois qui exprime cette idée: "Il est égal au maintien des lois de la providence qu'un tel soit vicieux pendant que celui-ci se livre à la vertu, et l'individu qui exerce l'un ou l'autre est la chose du monde qui lui est le plus indifférente" (224). L'opinion de la Dubois est soutenue par les injustices commises envers Justine. Faut-il croire que la Providence ne s'occupe pas de la destinée de chaque individu? Si l'on ne le croit pas, il est nécessaire alors de rendre la Providence responsable de la mort atroce de Justine à la fin du récit.

Toutefois, dans *La Religieuse* et *Les Infortunes de la vertu*, les deux héroïnes se révoltent contre leur situation. Suzanne s'élève contre l'autorité patriarcale et ecclésiastique. Bien qu'elle soit victime de sa situation, elle a toujours confiance en elle-même grâce à son caractère unique. Pendant sa jeunesse, elle critique et juge les actions de ses parents à son égard. Suzanne critique aussi l'église quand elle déclare que les membres des couvents marchandent la vertu et la santé mentale des novices pour de l'argent (121-122). Elle désapprouve même la mère Moni, sa bienfaitrice. Tout au début de son portrait de la mère-supérieure, l'héroïne dit "c'est pourtant sa bonté qui m'a perdue" (64). Suzanne est toujours sûre d'avoir raison. Cela vient en partie du fait qu'elle écrit après avoir analysé le résultat de ses actions et de celles des autres, ce qui la mène parfois à commettre des fautes imprudentes. Incapable de dissimuler ses sentiments--car cela tacherait sa pureté et son innocence--elle s'insurge ouvertement contre la nouvelle mère-supérieure, Sainte-Christine.

Suzanne essaie de saper l'autorité de la mère-supérieure en s'opposant à toutes ses règles. Roland Desnés dans l'introduction de *La Religieuse* la décrit ainsi:

"Suzanne à Longchamp, devient la championne de la règle contre le despotisme" (21). Suzanne agit de façon lucide et désire être haïe par celles qui se conforment aux règles abhorrées. Elle le confesse dans sa lettre: "Je n'omis rien de ce qui pouvait me faire craindre, haïr, me perdre, et j'en vins à bout" (75).

On peut même déclarer qu'elle souffre à cause de ses propres désirs sadomasochistes. Suzanne, fière de son savoir, se permet de juger la communauté de Longchamp car elle n'en fait pas partie. Elle se sent à l'extérieur de cette société tout comme elle n'appartenait pas à la famille Simonin. Suzanne est entrée en religion sans en avoir conscience. L'action commise par Mme Simonin lors de la naissance de Suzanne est aussi grave que le crime effectué au moment où on l'a forcée à devenir religieuse.

La propre foi de Suzanne--et non de la doctrine chrétienne--engendre la révolte de Suzanne. Elle songe au suicide, acte impardonnable selon l'église. Suzanne refuse de se suicider, non pour obéir à la doctrine ecclésiastique, mais parce que, psychologiquement, elle ne veut pas faciliter la vie de celles qui désirent la voir morte.

La lettre de Suzanne ne souligne pas uniquement le fait que sa révolte remet en question l'injustice de sa situation. Ses actions représentent des attaques dirigées contre la dénaturation des êtres humains. Elle s'élève aussi contre l'état qui permet l'existence d'une telle société. Pour elle, la vie claustrale est anormale et même dangereuse pour la santé mentale de chacun: "Jésus-Christ a-t-il institué des moines et des religieuses? L'Eglise ne peut-elle absolument s'en passer? Quel besoin a l'époux de tant de vierges folles? et l'espèce humaine de tant de victimes" (119)? Le périmètre de ses arguments s'agrandit lorsque son avocat, M. Manouri, épouse les convictions de Suzanne et les exprime en public:

Faire vœu de pauvreté, c'est s'engager par serment à être paresseux et voleur; faire vœu de chasteté, c'est promettre à Dieu l'infraction constante de la plus sage et de la plus importante de ses lois; faire vœu d'obéissance, c'est renoncer à la prérogative inaliénable de l'homme, la liberté. Si l'on observe ces vœux, on est criminel; si on ne les observe pas, on est parjure. La vie claustrale est d'un fanatique ou d'un hypocrite (121).

Il faut indiquer aussi que Justine, même si elle agit toutefois d'une manière moins éclatante, se révolte contre la société. Justine est, dans un certain sens, victime de son créateur, le Marquis de Sade. La partie du roman où l'auteur raconte ses aventures à la sortie du couvent, répond à la demande de Mme de Lorsange et de M. de Corville qui désirent en effet écouter les mésaventures de Justine. Le lecteur doit donc conclure que Justine leur a accordé ce qu'ils désiraient car l'histoire de Justine est, en fait, rapportée et transcrite par ces deux personnes. Une distance a donc été établie entre le lecteur et l'héroïne. Dans le cas de Suzanne, la distance est moindre car son récit se compose de la lettre qu'elle écrit au Marquis.

Les deux histoires diffèrent grandement du fait que Justine ne semble guère avoir réfléchi au sujet de ses malheurs et de leurs causes. Tout au long du récit,

Justine reste innocente et maintient toujours sa confiance en les êtres humains, tandis que Suzanne garde sa pureté tout en étant capable de porter un jugement sur la société qui a essayé de la corrompre. La naïveté de Justine étonne le lecteur et rend son histoire parfois invraisemblable car le style de l'écrivain cherche toujours à outrepasser les limites du possible.

Il serait utile de remarquer que Béatrice Didier, dans son introduction aux *Infortunes de la vertu*, offre au lecteur une explication au problème causé par le style et les fantômes de Sade: "Nous ne sommes pas dans le domaine du vraisemblable, mais dans celui du mythe. Mythe de jeune fille; mythe de l'absolu sadien" (68). En revanche, Diderot essaie de résoudre le problème de l'invraisemblable avant qu'il ne se pose. Suzanne interrompt son récit et anticipe la réaction de son correspondant: "Des horreurs si multipliées, si variées, si continues! Une suite d'atrocités si recherchées dans des âmes religieuses! Cela n'est pas vraisemblable" (116).

Il est essentiel de souligner que le lecteur des deux romans pourrait facilement concevoir *Les Infortunes de la vertu* comme étant une continuation à *La Religieuse*. Par ailleurs, cette idée se voit renforcée par l'existence d'une certaine similitude entre les objectifs de Diderot et de Sade. Le dialogue cité auparavant fait indirectement référence à l'intrigue de *La Religieuse*. Sade décrit la situation d'une jeune fille qui vient de quitter le couvent et qui doit survivre dans le monde. Cette supposition se confirme surtout si l'on compare les expressions utilisées par Suzanne à la fin de son récit à celles employées par Justine au début de sa vie hors du couvent. Suzanne quitte sa cellule au couvent pour échapper à un sort de plus en plus insupportable et prononce la phrase suivante: "Je sentis toute l'horreur de ma situation," (203). Cette phrase est presque identique à celle du narrateur qui décrit les émotions de Justine au moment où elle apprend qu'elle doit quitter le couvent: "Elle sentit toute l'horreur de sa position" (79).

Ensuite, les deux romanciers montrent également--comme M. Edmiston le fait au sujet de Suzanne dans son article "Sacrifice and innocence in *La Religieuse*"--que les malheurs perpétuels des deux héroïnes servent à souligner "through the person of Suzanne, the insufficiency of Christian ethical values and their incompatibility with human nature" (68). Suzanne cherche continuellement sa liberté qui, pour elle, représente le bonheur bien qu'elle la sépare et l'éloigne des autres membres de la société. Elle déclare plusieurs fois ne pas être heureuse parce qu'elle n'a pas choisi la vocation de religieuse dont elle ne fait que porter les symboles extérieurs: "- Oui, madame parce que je les ai pris sans réflexion et sans liberté" (94). Suzanne ne trouvera jamais la liberté qu'elle cherche.

Diderot voulait-il que son héroïne symbolise l'être humain enchaîné par la société? Suzanne arrive à échapper du couvent sans toutefois obtenir sa liberté tant désirée. Tous les personnages du roman sont esclaves des règles et des coutumes auxquelles ils doivent obéir irrémédiablement. Suzanne est isolée et emprisonnée au couvent tout comme elle l'avait été chez elle et tout comme elle le sera à la fin du récit.

Diderot s'attaque au despotisme et Suzanne devient le "champion" de la liberté bien qu'elle ne soit jamais libre dans le roman. Libre de la vie monastique,

elle demeure toujours prisonnière car elle vit telle une criminelle. La peur d'être découverte est aussi insurmontable que les murs du couvent. Justine, en revanche, personnage plus passif et plus naïf, n'a jamais l'occasion de changer sa vie. Elle reste alors vertueuse.

Il est évident que Diderot et Sade critiquent le despotisme dans leurs oeuvres et remettent en question le système ecclésiastique. Dans *La Religieuse*, seules deux Sœurs sont vraiment chrétiennes. Toutes deux jouent un rôle bref, car elles meurent très tôt. Le sort de Justine tourmente la mère Morin et la soeur Ursule. Se sentant incapables d'aider Justine, elles ne peuvent souffrir de servir un état qu'elles trouvent injuste. Leur mort symbolise leur impuissance face à l'ordre religieux. Suzanne, elle-aussi victime, est pourtant le bourreau de celles avec qui elle vit. En effet, ces dernières ne peuvent atteindre le même niveau de vertu que celui de Suzanne. Dans la description très sévère que Diderot brosse des religieuses, il accuse celles-ci de ne pas appartenir à la race humaine à cause de leurs actions ignobles.

Dans *Les Infortunes de la vertu*, le lecteur est témoin de cas semblables où des êtres--qui, en principe, servent Dieu--se plaisent à désobéir à tous ses commandements. Le pouvoir ecclésiastique et le pouvoir politique corrompent. L'absence totale de moralité dans la société est représentée de façon pertinente, dans les deux romans, par le contraste entre la vertu des deux héroïnes et l'immoralité de ceux qui les entourent.

Le thème de l'innocence et de la vertu non récompensées transparait également. Justine et Suzanne sont les témoins de la réussite sociale de leurs ennemis, tandis que leur propre situation devient de plus en plus instable. La société ne félicite ni ne récompense leur vertu alors qu'elle accepte la perfidie et l'immoralité des autres personnages, surtout dans *Les Infortunes de la vertu*. M. Hayman dans *De Sade* déclare clairement: "The pattern of *Les Infortunes de la vertu* is that Justine's actions are consistently virtuous and the sequel invariably unpleasant" (164). C'est une idée subversive car, si le lecteur croit à cette étude sociale, il doit se demander si ceux qui, en réalité, ont accès au pouvoir, ne sont pas aussi criminels et vicieux que les personnages décrits par Diderot et par Sade.

Les causes des malheurs des deux héroïnes sont complexes et variées. Peut-être le récit de leurs mésaventures s'explique-t-il dans la célèbre phrase de Garcin dans *Huis clos*: "L'enfer, c'est les Autres" (92). C'est en effet "les Autres", les membres de la société, qui sont les bourreaux des deux héroïnes. Bien qu'elles essaient toutes deux de sortir de leur médiocrité sociale, elles deviennent aussi des "exécutrices". Comme elles ne représentent qu'une faible minorité, la société s'acharne à les détruire. Suzanne obtient sa liberté au moment où sa vertu commence à avoir des effets sur la communauté religieuse. En effet, la mère-supérieure subit la transformation la plus considérable grâce à Suzanne. Les actions de Suzanne ont aussi un effet sur les autres religieuses du couvent: "La joie rentre dans la communauté" (198). Mais les effets aussi bien que les causes sont bientôt anéantis par l'arrivée d'une nouvelle mère-supérieure et par la fuite de Suzanne. La vertu de Justine a, elle aussi, un effet sur la société en général mais, surtout, sur sa soeur, Mme de Lorsange, qui décide de se repentir après avoir attentivement écouté le récit de Justine. Elle "entre aux carmélites dont au bout de

très peu d'années elle devient le modèle et l'exemple, autant par sa grande pitié que par la sagesse de son esprit et l'extrême régularité de ses moeurs" (255). Enfin, il est évident que Diderot et Sade ont employé leur talent pour créer des héroïnes différentes mais aux caractéristiques parallèles. Dans *La Religieuse*, le récit de Suzanne, victime des moeurs décadentes de la société française du dix-huitième siècle, sert à montrer le danger de l'état despotique, qu'il soit religieux ou ecclésiastique. Dans *Les Infortunes de la vertu*, Justine qui-- comme Suzanne-- s'oppose à la même décadence, incarne la vertu. Néanmoins, à la fin des deux romans, les deux jeunes filles ont été pulvérisées: Suzanne vit dans la peur et Justine subit une mort atroce. La société demeure donc victorieuse

Ana Medeiros

Works Cited

- Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris, Éditions du Seuil, 1971.
- Edmiston, William, F. "Sacrifice and Innocence in *La Religieuse*". *Diderot Studies*. XIX, 1979.
- Diderot, Denis. *La Religieuse*. Paris, GF-Flammarion, 1968.
- Hénaff, Marcel. *Sade: L'invention du corps libertin*. Vendôme, PUF, 1978.
- May, Georges. *Diderot et "La Religieuse". Étude historique et littéraire*. New Haven, YUP, 1954.
- Reynes, Geneviève. *Couvent de femmes: la vie des religieuses contemplatives dans la France des XVIIème et XVIIIème siècles*. Paris, Fayard, 1987.
- Sade. *Les Infortunes de la vertu*. Paris, Gallimard, 1970.
- Sartre, Jean-Paul. *Huis clos suivi de Les mouches*. Paris: Gallimard, 1947.

La crisis del hombre moderno en Rubén Darío

En este ensayo examinaremos el ensombrecimiento general que se produce en Rubén Darío durante la última etapa de su vida y, en especial, su sentimiento de angustia hacia la muerte. Estos aspectos aparecen ya claramente definidos en la parte final de su obra *Cantos de vida y esperanza*, en donde se centrará este análisis, aunque ambos temas están ya sugeridos en *Prosas profanas*. Expondremos, entonces el valor literario que encierra su poesía como testimonio de su crisis personal.

Rubén Darío, como poeta, representa la mentalidad del hombre de fin de siglo. El siglo XIX descubre la fuerza de la ciencia y el mundo, regido por la tecnología aplicada, se trasforma rápidamente. El mundo moderno es un mundo de asfalto, de fábricas, en el que la vida del hombre se hace artificial. El hombre moderno, vive rodeado de sus propias creaciones y se separa de la naturaleza. Es el nuevo concepto de experimentación, de metodología, de desarrollo, en el que todos los elementos pueden ser cuantificados y toda realidad puede ser reducida a materia, el que anula la existencia de un mundo superior. Este nuevo concepto científico del universo, es el que provoca el confrontamiento entre la ciencia y la fe. El artista ante este mundo práctico, reacciona acercándose a la naturaleza, buscando la recuperación del contacto con lo superior. Se recurre a una serie de ciencias ocultas antiquísimas que habían tenido un gran desarrollo durante el Renacimiento. Los modernistas, confrontan así la búsqueda de la verdad en su creación artística. En su obra, como en el ocultismo, la verdad no aparece revelada (como ocurre en el cristianismo por la fe) sino que hay que buscarla. La lucha, como veremos, es continua y la meta es inalcanzable.

En el caso de Darío, dicho conflicto moderno marcará su vida, ya que desde su juventud el poeta participó del decimonónico debate entre razón y fe. Darío fue educado en el catolicismo, pero a raíz de su amistad con un profesor español emigrado a Nicaragua, sufrirá una crisis de fe a la joven edad de catorce años. Aunque no estaba satisfecho con las respuestas que ofrecía su educación católica, tampoco llegó a aceptar enteramente la visión del mundo que la ciencia experimental o el darwinismo defendían. En su obra, la religiosidad del autor es evidente, pero es una necesidad de trascendencia que no está apoyada en la fe cristiana, como el mismo autor confiesa en *Historia de mis Libros*: "Contra mi arraigada religiosidad, y a pesar mío, se levanta como una sombra temerosa de desolación y de duda" (Gullón, 224).

Este conflicto aparecerá reflejado a lo largo de su obra, aunque en distinta magnitud. Si bien los antecedentes más claros de la crisis personal de Darío se delinean tímidamente en *Prosas profanas*, es en su último libro *Cantos de vida y esperanza*, en el que el poeta vierte abiertamente su desesperación. Las primeras reflexiones aparecen en *Prosas profanas*, bajo el grupo de poemas "Las Anforas de Epicuro." La elección de este título no es casual, como nada lo es en la obra de Darío. Anfora es un sugestivo término, como los que al poeta le gustaba elegir, para aludir al

recipiente en el que se vierte un precioso contenido. Epicuro, representa para el poeta la filosofía del placer. Esta colección de sonetos recogerán, como vasos filosóficos, los puntos principales de reflexión sobre la vida. "Las anforas..." son mas bien sonetos de iniciación en los que el poeta-sacerdote comenta sus experiencias y aconseja a los jóvenes poetas. Darío desvela, en lo que conoce, el Misterio que rodea todas las cosas, esa segunda realidad espiritual que el poeta tiene como misión descubrir. En "La Fuente" expone como la inspiración que llevará al descubrimiento de dicha realidad se encuentra en el interior de uno mismo,

Otra agua que la tuya tendrá que serte ingrata;
busca su oculto origen en la gruta viviente
donde la eterna música de su cristal desata,
junto al árbol que llora y la roca que siente.

En la anterior estrofa vemos expresada la concepción panteísta del universo sin que ésta todavía presente conflicto al poeta, como ocurrirá posteriormente. En otro soneto del mismo grupo, "Ama a tu Ritmo", leemos su adopción de la armonía universal pitagórica, así como el afán de sabiduría como expresión de lo divino que los gnósticos defendían:

La celeste unidad que presupones
hará brotar en ti mundos diversos,
y al resonar tus números dispersos
pitagoriza en tus constelaciones.

En "Yo Persigo una Forma", de nuevo el poeta revela su afán por descubrir el Misterio y al mismo tiempo la imposibilidad de encontrar una respuesta, simbolizado en el imposible abrazo de la tullida estatua:

Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo,
botón de pensamiento que busca ser la rosa;
se anuncia con un beso que en mis labios se posa
el abrazo imposible de la Venus de Milo.

El poeta halla inicios de ese Misterio que debe desvelar, en los siguientes versos, "La iniciación melódica que de la flauta fluye/ y la barca del sueño que en el espacio boga." Tenemos, entonces, al alcance de nuestros ojos la prueba del fluir del agua, del fluir de la vida, pero no podemos desvelar el origen del manantial, del Misterio: "El sollozo continuo del chorro de la fuente/ y el cuello del gran cisne blanco que me interroga."

El paso del tiempo es uno de los temas que angustian a Darío a lo largo de su obra. Este tema aparece ya tratado en en "La Hoja de Oro", poesía a la que el mismo poeta se refiere en *Historia de mis libros* (Gullón, 216) como "el arcano de tristezas autumnales":

o las solares pompas, o los fastos de Oriente,
preseas bizantinas, diademas de Theodoras;
o la lejana Cólquida que el soñador presiente
y a donde los Jasones dirigirán las proras.

En "La Anciana" el poeta alude a la muerte. En este soneto, el poeta ya deja entrever la incertidumbre ante el más allá, tema culmen de la última parte de su obra. En estos poemas iniciales todavía prevalece el anhelo de resurrección y la vida queda definida como un camino de peregrinación hacia lo superior:

Y transformóse en una princesa perfumada,
y en el aire sutil, de los dedos del hada
voló la rosa seca como una mariposa.

La vida, es para Darío como el periodo de espera de la crisálida en la mariposa. De nuevo, la muerte se enfoca con ideas tranquilizadoras como en "La Espiga", donde la misa y el madero aparecerán como símbolos de resurrección:

Aun verde está y cubierto de flores el madero,
bajo sus ramas llenas de amor paca el cordero
y en la espiga de oro y luz duerme la misa.

De tanta trascendencia va a ser en Darío el tema de la muerte que encontramos su rastro por toda su obra. El mismo comenta en su *Autobiografía* que desde pequeño había sentido un terror supersticioso por la muerte: ". . . me contaban cuentos de ánimas en pena y aparecidos. . . de ahí mi horror a las tinieblas nocturnas y el tormento de ciertas pesadillas inenarrables" (Gullón, 251-52).

El poeta añade en *Historia de mis libros* :

Ciertamente en mí existe, desde los comienzos de mi vida,
la profunda preocupación del fin de la existencia, el terror a lo
ignorado, el pavor a la tumba, o, más bien, del instante en que
cesa el corazón su ininterrumpida tarea y la vida desaparece de
nuestro cuerpo (Gullón, 224).

En *Prosas profanas* también aparece el tema de la muerte, en el "Coloquio de los Centauros." Aquí la muerte todavía es presentada como un elemento más de la naturaleza, como lo expresa Hipea en su crítica filosófica de la mujer: "La hembra humana del dolor y de la muerte." Quirón, el sabio centauro, aludirá a ella más adelante como a una muerte pagana, una muerte tranquilizadora, es el desconocido Imperio de la Muerte: "La Muerte es la victoria de la progenie humana."

Sin embargo el fatalismo con que este tema será desarrollado en *Cantos de vida y esperanza* se ve anunciado en otro poema de este libro: "La página blanca", donde el retrato que el poeta hace de la muerte es ya espectral:

Y camina sobre un dromedario,
la Pálida,
la vestida de ropas oscuras,
la Reina invencible, la bella inviolada:
la Muerte.

Como quedó expuesto en la introducción de este ensayo, es en *Cantos de vida y esperanza* donde observaremos cómo estas preocupaciones por el sentido de la vida desembocarán en una dolorosa crisis en la que el poeta se ve sumido, perdido en su modernidad y sin encontrar el camino de retorno hacia ideas reconfortadoras de resurrección cristiana. Lo primero que apreciamos en este libro es el cansancio del poeta ante la vida. El mismo define esta obra como el libro del otoño de su vida, aunque en realidad Darío contaba con 36 años cuando la escribió en 1905. Como veremos, los signos del otoño aparecen ya reflejados en estos poemas. Un elemento será el retorno de los recuerdos de infancia a la memoria del poeta. En "Marina" el mar evoca estos recuerdos:

tu salada fragancia,
tus colores y músicas sonoras
me dan la sensación divina de mi infancia

Estampas de su niñez en la Nicaragua rural aparecen plasmadas en "Allá Lejos":

Buey que vi en mi niñez echando vaho un día
bajo el nicaragüense sol de encendidos oros,
.....
cuando era mi existencia toda blanca y rosada,

Otra perspectiva de esta mirada hacia el pasado es la del amor, del cual ahora el poeta hace un balance: "Plural ha sido la celeste / historia de mi corazón" como ilustra su poema "Canción de Otoño en Primavera." Lo que tantas veces había vivido con desenfreno en su juventud, en su otoño es vivido dosificadamente, con una mayor conciencia de la función hedónica del amor. Dice en "Por el Influjo de la Primavera":

Antiguos ritos paganos
se renovaron. La estrella
de Venus brilló más límpida
y diamantina. Las fresas
del bosque dieron su sangre.

Darío, viendo disminuida su capacidad amorosa, ahora reflexiona sobre el significado del amor. El poeta ya no se refiere a la mujer con nombre propio, ni confiesa concretas pasiones como anteriormente, sino que la mujer es una representación abstracta de la incógnita que encierra el Misterio de todas las cosas. Este es el tema que se observa en "Por el Influjo de la Primavera":

¡Y por Ti, lo que buscamos
y no encontraremos nunca,
jamás!

El poeta reconoce en la mujer el amor que ella le inspira y así expresa su sed de amar en estos versos en "Canción de Otoño en Primavera": "... con el cabello gris me acerco a los rosales del jardín."

Finalmente, otro síntoma de ese otoño prematuro que sufre el poeta, es que contempla su obra con mirada retrospectiva. Darío siente que ha cumplido ya sus metas como muestra en el poema "Pegaso":

¡Yo soy el caballero de la humana energía,
yo soy el que presenta su cabeza triunfante
coronada con el laurel del Rey del día;

El poeta ha alcanzado ya sus sueños de juventud, tiene ya la gloria y la fama a las que todo artista aspira. Darío se ha convertido en el poeta de América y es el jefe del modernismo. Sin embargo este triunfo es vivido con hastío, como se refleja en su poesía "La Dulzura del Angelus": "Y esa atroz amargura de no gustar de nada,/ de no saber adónde dirigir nuestra prora." Vemos entonces como en la cumbre de su carrera, el poeta da infinitas muestras de cansancio y que su fatiga es de cuerpo y de alma. Como podemos ver en el poema XV de *Cantos de vida y esperanza* la conclusión del autor es amarga: "¡Oh Miseria de toda lucha por lo finito!"

Si su poesía se había caracterizado por la imágenes, en estas poesías de introspección el estilo no cambia. Darío, escogerá las denotaciones más sombrías de su vocabulario para manifestar su angustia, como retratos de su estado anímico. La musicalidad de sus versos pierde los acordes de los líricos instrumentos de antaño para convertirse en tonos que se pierden rotos y lejanos. En "El Soneto de Trece Versos":

Más el pájaro azul volvió...
Pero
 No obstante ...
 Siempre ...
 Cuando ...

Los sonidos se tornarán graves y melancólicos, acompañando este estado de ánimo del autor. Se oirá el solemne tañer anunciando el Angelus: "que diluyen ingenuas campanas provinciales" como en "La dulzura del Angelus" o el murmullo del oleaje del mar en "Tarde del trópico":

Del abismo se levanta
la queja amarga y sonora.
.....
la canción triste y profunda del mar.

O el tremendo silencio de las horas de meditación en (OP,XXXII: Nocturno), "En los instantes de silencio misterioso /cuando surgen de su prisión los olvidados."

Los ejemplos anteriores nos descubren la visión amarga que el poeta tenía de esta etapa de la madurez. Darío reflexiona sobre la búsqueda de lo absoluto, tema que ha caracterizado la labor de toda su vida y busca en el interior de sí mismo. El poeta llega a conclusiones devastadoras y así veremos como estos síntomas de otoño para Darío van a adquirir carácter de tragedia. El paso del tiempo se le presenta como una dolorosa pérdida, como reflejan los famosos versos de "Canción

de otoño en Primavera", "Juventud, divino tesoro,/ ¡ya te vas para no volver! Vacila el poeta en los tiempos verbales de esta poesía, "¡Ya te vas para no volver!... /¡te fuiste para no volver!" y como señala Anderson Imbert, parece que no se resigna a ver como la juventud se aleja (Anderson Imbert,129). También comenta Imbert, "la insistencia con la que Darío compara su vida con un otoño no es mera y anecdótica referencia a la edad, sino también una metafísica del Tiempo" (128).

A los que se preguntan dónde está el poeta de las obras anteriores, Darío les contesta en su poema "De Otoño" "Esos no ven la obra profunda de la hora,/ la labor del minuto y el prodigio del año."

Lo que Darío percibe en su madurez artística es el suceso que marca, que deja huella, el implacable gotear del tiempo, su fugacidad y, finalmente, el asombro que le produce la transformación sufrida. El poeta se contempla y se ve viejo. Esto le produce una melancolía que acrecienta su reflexión sobre el sentido de la vida. Y en este otoño suyo, no encuentra la respuesta a sus interrogaciones y se desespera. Darío se da cuenta que ha sido su propio talento reflexivo lo que le ha conducido a este callejón sin salida. Y así vemos cómo en la poesía "Ay, Triste del que un Día" reniega desesperadamente de su afán por el Saber y se lamenta de sus propios recuerdos:

Ay, triste del que un día en su esfinge interior
pone los ojos y se interroga. Está perdido.
Ay del que pide eureka al placer o al dolor.
Dos dioses hay, y son Ignorancia y Olvido.

En "Melancolía", expresa cómo sus reflexiones le hacen sentirse como ciego, sintiendo que ha perdido el rumbo. Su arte, antes motivo de introspección y conocimiento, se convierte ahora en motivo de calvario, y el poeta sufre:

Este es mi mal. Soñar. La poesía
es la camisa férrea de las puntas cruentas
que llevo sobre el alma. Las espinas sangrientas
dejan caer las gotas de mi melancolía.

Darío descubre que la superioridad de la que se enorgullecía en su juventud de *Azul*, es la causa de su sufrimiento. El artista- sacerdote se compara con el cristo que sufrió y se sacrificó por los hombres, se compara con el Cristo idealista. El también lo ha sido y ha recibido las miserias del trato de los hombres. En *Historia de mis libros* confiesa:

He sabido lo que son las crueldades y las locuras de
los hombres. He sido traicionado, pagado con ingratitudes,
calumniado, desconocido en mis mejores intenciones por
prójimos mal inspirados; atacado y vilipendiado. Y he
sonreído con tristeza (Gullón, 225).

Darío siente que ha sido arrastrado al vacío por su propia reflexión. Ha sido su deseo de elevación lo que le ha conducido a esta situación sin salida y por eso ahora el poeta se lamenta en "Augurios":

Pasa el ruiseñor.
¡Ah divino doctor!
no me des nada. Tengo tu veneno.

En esta última etapa el poeta se encuentra sin principios en los que creer. El panteísmo al que despreocupadamente cantaba en "Las Anforas de Epicuro" en *Prosas profanas* ahora se vuelve contra él y le mortifica. La existencia anímica del resto de la creación, sin la inteligencia superior del hombre que atormenta al poeta, se le presenta como una pesada burla en "Lo Fatal":

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,
y más la piedra dura, porque ésa ya no siente,
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,
ni mayor pesadumbre que la vida consciente.

Darío examina el alma humana y su dualidad entre vicios y virtudes. Si bien anteriormente en *Prosas profanas*, esta dualidad era aceptada con la mentalidad del hombre moderno: existe el bien y el mal, y la naturaleza humana convive con ambos como en los versos de "El Reino Interior", "¡Princesas envolvedme con vuestros blancos velos! ¡Príncipes, estrechadme con vuestros brazos rojos!". Esta indiferencia de la conciencia ante lo moral, ahora asusta y angustia a Darío. El poeta siente el arrepentimiento, pero no sabe hacia dónde dirigirlo, necesita el perdón pero no tiene a quién pedirlo. Esta incertidumbre se refleja en los siguientes versos de "Divina Psiquis":

Entre la catedral
y las paganas ruinas
repartes tus alas de cristal,
tus dos alas divinas.

La angustia de la culpa y la necesidad del consuelo en el arrepentimiento se expresa con desgarramiento en "Spes":

Dime que este espantoso horror de la agonía
que me obsede, es no más de mi culpa nefanda
que al morir hallaré la luz de un nuevo día
y entonces oiré mi <<Levántate y anda.>>

Su alma se estremece ante este mundo terrible que se presenta a sus ojos, y dirige su dolor a su hijo en "A Phocás el campesino":

Sueña, hijo mío todavía, y cuando crezcas
perdóname el fatal don de darte la vida
que yo hubiera querido de azul y rosas frescas;

Estos son versos de pesar en los que el poeta ve a su hijo como una continuación de su desesperado espíritu y, ya sin fuerza ni vigor para seguir adelante, su progenito no significa nada más que otra alma atrapada en su propia angustia:

pues tú eres la crisálida de mi alma entristecida,
y te he de ver en medio del triunfo que merezcas
renovando el fulgor de mi psique abolida.

Darío se muestra consciente de que no hay solución para su angustia, el único remedio para mitigarla es refugiarse en los placeres de la vida, como una evasión temporal a su infelicidad. Como expresa en "Programa Matinal", ante la congoja de la ignorancia del porvenir el poeta busca el consuelo en lo hedónico:

¡Epicuréos, soñadores,
amemos la gloriosa vida,
siempre coronada de flores
y siempre la antorcha encendida!

En este desasosiego anímico que sufre el poeta y que agudiza la incertidumbre y la zozobra por lo desconocido, aparece de nuevo el tema de la muerte. Su frustración ante una vida sin sentido despierta con mayor agudeza su antiguo terror por este tema. La imagen de la muerte que encontramos en "Thánatos" está siempre presente en Darío:

En medio del camino de la vida ...
dijo Dante. Su verso se convierte:
en medio del camino de la Muerte.

En "Nocturno" (OP,V) se ejemplariza esta idea atormentada que ante la absurda existencia, se convierte en catalizador de su dolor: "pesadilla brutal de este dormir de llantos /¡de la cual no hay más que Ella que nos despertará!"

Darío sufre y se tortura como sus frecuentes insomnios lo prueban, son en esas largas horas de oscuridad en las que el poeta se interroga. En "La dulzura del Angelus", su desorientación aparece acrecentada por la oscuridad nocturna:

mientras el pobre esquife en la noche cerrada
va en las hostiles olas huérfano de la aurora
(Oh suaves campanadas de la madrugada).

Qué distintos son estos versos de aquellos argonautas a los que cantaba en el "Coloquio de los Centauros" en *Prosas profanas*:

En la isla en que detiene su esquife el argonauta
del inmortal Ensueño, donde la eterna pauta
de las eternas liras se escucha- isla de Oro
en que el tritón erige su caracol sonoro

y la sirena blanca va a ver el sol- un día
se oye un tropel vibrante de fuerza y de armonía.

Toda esa ambiciosa metafísica plasmada por el poeta en los versos anteriores, queda reducida al sollozo de un hombre simbolizado en la inseguridad de un pequeño bote abandonado al movimiento del mar durante la noche oscura.

"Lo Fatal" es la poesía que cierra este libro y en los últimos versos de la misma, el poeta vuelca su profunda tristeza por el terrible destino del hombre. Lo fatal para Darío es la propia existencia del hombre, su propio hado:

Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto
y el temor de haber sido y un futuro terror ...
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,

Darío repite estas ideas torturantes como letanías que retumban en sus oídos y que le alejan de cualquier anhelo de esperanza. Se nos presenta un hombre desgarrado por el dolor que le produce su fatal superioridad. Ser el portador del báculo le ha llevado a este trágico fin de descubrir el triste destino del hombre como leemos en los dos últimos versos de "Lo Fatal", "¡ y no saber adónde vamos / ni de dónde venimos!..."

El poeta resume su desconsuelo en *Historia de mis libros* con estas palabras,

En mi desolación, me he lanzado a Dios como a un refugio;
me he asido de la plegaria como de un paracaídas. Me he
llenado de congoja cuando he examinado el fondo de mis
creencias y no he encontrado suficientemente maciza y
fundamentada mi fe; cuando el conflicto de las ideas me ha hecho
vacilar, y me he sentido sin un constante y seguro apoyo (Gullón,
224).

En estos últimos poemas de *Cantos de vida y esperanza* hemos visto el alma de un hombre atormentado; de un poeta, que con una grandísima sinceridad, medita sobre los temas que preocupan al ser humano. Su conclusión es dramática: la vida no tiene sentido. La vida es para Darío un "valle de lágrimas" y después viene la nada. Y este vacío produce vértigos y mareos en el alma del poeta. Fruto de las ideas del siglo XIX, Darío cae en el nihilismo, en el sentido del absurdo al que las innumerables teorías en boga parecían conducir. Darío, en su sinceridad, deja que estos versos testifiquen el dramático destino del hombre. En ellos el poeta desnuda su alma y en su sufrida autoreflexión, se contempla a sí mismo en un mundo de dolor y angustia.

Cantos de vida y esperanza es el libro, como ya se ha dicho, de este amargado otoño del poeta. Aunque el título parece indicar una contradicción entre lo que podría parecer un tono triunfal del mismo y el depresivo de sus poesías, baste recordar para entenderlo, que Darío es el poeta de las imágenes. El cisne es un símbolo muy común en esta obra, bajo cuyo nombre se agrupan varios poemas. Para Darío el cisne representa el ave superior por excelencia porque está en contacto con los propios dioses. El cisne canta antes de morir, parecería que su inspiración surge

del Misterio. Darío interpreta la vida como una búsqueda de lo infinito, una peregrinación hacia lo superior. La palabra "esperanza" tiene una denotación de anhelo y este término a su vez puede tener una connotación de expeler el aliento, el vigor del ánimo. Serían estos poemas líricos cantos del alma, del vate al Misterio, que en Darío, como los del cisne, se entonan con el trágico sentido de lo fatal.

Isabel Pereira

Works Cited

- Anderson Imbert, Enrique. *La originalidad de Rubén Darío*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- Darío, Rubén. *Poesía*. Ed. Ernesto Mejía Sánchez. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- Gullón, Ricardo. *Páginas escogidas*. Madrid: Cátedra, 1988.
- Marasso, A. *Rubén Darío y su creación poética*. Buenos Aires: Kapeluso, 1973.

Portrait de la France pendant les guerres de religion: *Misères* dans *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné

Agrippa d'Aubigné a écrit *Les Tragiques* entre 1577 et 1616, poème épique de style baroque comprenant sept livres. Pendant cette période, les Français prennent conscience du monde "à l'envers"; de la précarité des nations déchirées par les guerres, les chefs instables, vulgaires (Henri III) et corrupteurs (Catherine de Médicis); et surtout de la remise en question de l'église qui représentait auparavant une solution solide devant les complexités de la vie. Par ailleurs, l'Europe découvre un nouveau monde, une terre inconnue et un peuple étranger. L'idée de Copernic selon laquelle l'univers n'est pas géocentrique, mais héliocentrique s'oppose à l'idée fondamentale de la Bible. Les humanistes veulent raffiner les mœurs, mais la sauvagerie des guerres va à l'encontre de cet idéal. D'Aubigné s'exprime comme bien d'autres artistes catholiques et protestants, il se préoccupe comme eux du mal et de la souffrance. Comme l'explique si bien I. D. McFarlane, "D'Aubigné's world is a 'monde cassé', a world in which man's civilized mask has been removed to reveal his essential barbarity" (25).

J'ai choisi d'étudier en profondeur un passage (vers 89 à 130) dans *Misères.*, premier livre des *Tragiques* pour mieux comprendre l'expression poétique de d'Aubigné. Ce texte illustre parfaitement la barbarie des guerres, le déchirement des familles, la lutte entre frères. Agrippa d'Aubigné brosse un tableau dans lequel la France incarne la mère allégorique de jumeaux qui représentent les Catholiques et les Protestants.

D'Aubigné, seule voix des *Tragiques*, entreprend son récit épique sur un ton solennel et angoissé. La consonne R qui domine le passage reproduit la violence de la situation: *pour arracher à son frère la vie...*(l,105), *leur conflit se r'allume...*(l, 115),...*ils se crevent les yeux* (l,116). La ponctuation, la sensibilité de l'auteur ainsi que ses fortes émotions rendent le rythme du poème irrégulier. En effet, le passage commence par des exclamations de pitié mises en relief par une certaine brièveté et par un point d'exclamation. Le poète fait appel à la France tout en essayant de peindre l'état dans lequel elle se trouve: *O France désolée!*...(l,89). Le ton passe de l'angoisse au ton solennel (l,96). Il devient plus tard saccadé par la sortie des poings et des ongles (l,101).

Ce passage forme un bloc intégral exposé logiquement avec continuité et ordre. Plusieurs parties sont liées par l'allégorie de la mère, la France. Son corps est associé à un champ de bataille et c'est son sang qui est versé. C'est elle qui est déchirée par les guerres et par l'horreur. Ce sont ses jumeaux qui représentent les Catholiques et les Protestants. D'Aubigné emploie des termes virulents qui expriment passion et ferveur et évoquent des images choquantes. En utilisant de nombreux verbes d'action, d'Aubigné crée un poème de mouvement et d'énergie qui dévoile une agression puissante, incontestable et continuellement violente: *arracher* (l,105), *se r'allume* (l,115), *se crevent* (l,116).

Les adjectifs abondent également et dominent le poème: *une mère affligée* (l, 97), *les soupirs ardents*, *les pitoyables cris* (l,111), peignant la souffrance de la femme martyre--la mère allégorique qui est la terre elle-même: *terre sanguinaire* (l,89), *doux lait* (l,104), *aux douceurs de son sein* (l,91). Il est évident que d'Aubigné veut émouvoir son lecteur et lui faire sentir l'horreur vécue.

Le mot latin *sanguen* apparaît six fois dans le passage, tel un leitmotiv. Le sang ne cesse de couler. Comme le disaient les médecins de l'antiquité, le sang est l'humeur qui commande les passions et le comportement. D'Aubigné juxtapose au mot "sang" des images de la vie et de la mort.

Elle dit: " Vous avez, felons, *ensanglanté*
 Le sein qui vous nourrit et qui vous a porté;
 Or vivez de venin, *sanglante* geniture,
 Je n'ai plus que du *sang* pour vostre nourriture" (l,127-130).

Le sang, qui joue des rôles multiples associés à la vie nutritive, respiratoire, etc., se transforme en nourriture toxique. Par exemple, les images de la couleur rouge se trouvent entrelacées dans les images du lait blanc, aliment venant de la mère et qui devrait nourrir plutôt que de tuer. McFarlane commente ce point de façon très juste: "[...] The terms pale and white, white(lait) is something positive, whereas pale is the sign of lack, absence..." (37). Dans le texte, cependant, une lutte mortelle et sanglante s'acharne sur le fond blanc du sein de la mère: "Sur ton pis *blanchissant* ta race se débat" (l,95).

Pour créer son portrait de la France, d'Aubigné se sert du contraste entre le lait et le sang de la même manière que les artistes baroques s'intéressent au contraste entre la lumière et l'obscurité. Les écrivains, eux, utilisent l'antithèse de façon parallèle. Les oeuvres d'art de cette époque reflètent la tension et le conflit qui ravagent la France. Les artistes baroques sont connus pour leurs exagérations, les corps robustes et corpulents qui exaltent la vie. D'Aubigné a peint des images concrètes et macabres jusque dans les plus horribles détails. "Les jumeaux qui se grattent et se grincent comme de petites bêtes" (l,111) exaspèrent le lecteur. La couleur rouge symbolise pour d'Aubigné la vie et la mort, la violence et la passion. D'Aubigné juxtapose souvent le rouge et la lumière pour exprimer la divinité et le sens sacré qu'il prête à Dieu, à la vie, ainsi qu'à la pureté.

Le thème principal du texte est la mise en relief de l'allégorie de la mère souffrante peinte par d'Aubigné. Au début du passage, il personnifie *la France désolée* (l,89), terre qui sert de champ de combat et absorbe le sang versé par ses habitants (l,89). La France, mère qui donne la vie à ses enfants, possède paradoxalement le pouvoir de les détruire (l,90). Elle est berceau et cimetière. Mais est-elle vraiment une mère puisqu'elle tue ce qu'elle nourrit? Les oeuvres baroques évoquent la barbarie et la cruauté dont l'être humain est capable. La mère trahit-elle ses enfants? Cette question a toutefois un sens plus profond. La trahison de la mère représente plus foncièrement l'insécurité de l'homme baroque vis-à-vis du monde dans lequel il vit. Comment Dieu peut-il laisser souffrir ses enfants? Les a-t-il abandonnés?

Les huit premiers vers de 89-96 expriment l'insécurité du poète qui questionne sa mère et, à un niveau plus profond, son Dieu. La voix de d'Aubigné est celle d'un homme qui ne comprend pas l'état chaotique du monde dans lequel il se trouve. Mais il explique au vers 97 son intention de peindre le portrait de cette mère allégorique, triste et souffrante. Elle n'est pas cruelle et Dieu n'est pas éloigné. Ce sont les enfants qui ont choisi leur destinée. La mère s'occupe de ses enfants mais elle ne peut les contrôler. Ils se haïssent et leur haine est congénitale. C'est une rivalité si puissante qu'ils sont destinés à se détruire. Au cours de la destruction, ils violent leur mère.

Cette femme explorée, en sa douleur plus forte,
Succombe à la douleur, mi-vivante, mi-morte (I,118-119).

La haine et l'amour sont deux sentiments mortels ici. Chaque enfant veut dominer et réprimer l'autre pour gagner l'affection de la mère. Celle-ci se tient debout jusqu'à ce qu'elle n'ait plus de force. Levant les bras en signe de désespoir et de souffrance, la mère s'écroule et meurt victime de ses enfants assassins. Déchirée, ensanglantée et martyrisée par ses enfants, elle n'a plus rien à offrir parce qu'elle est tout à fait réduite au sang (I,127-130).

Les artistes baroques expriment des sentiments tragiques dans des sujets qui traitent de la mort et du martyr: par exemple, la passion et la mort de Jésus Christ. Le tableau épique intitulé *Raising of the Cross* de Rubens met à nu l'énergie brutale des soldats et dépeint l'angoisse et la soumission du Christ. Les martyrs de cette peinture possèdent une dimension de héros face à la torture et à la mort. Comme Jésus Christ, dans le tableau de Rubens, la mère allégorique de d'Aubigné est condamnée à la même souffrance. L'instinct maternel étant inné, elle a envie de nourrir et de protéger les enfants (I,121), mais ceux-ci finissent par abuser d'elle jusqu'à un épuisement presque mortel. Elle n'a pas la force de refuser son destin. D'Aubigné évoque encore une fois l'image des bêtes sauvages en utilisant le mot *abois* (I,126). *Les derniers abois* font allusion à la situation désespérée de la mère et trouvent leur écho dans la chute imminente de cette dernière. *Les derniers abois* font aussi allusion à la chasse au moment où la meute entoure la proie. Comme la proie destinée à ne pas survivre, la mère choisit de souffrir et de mourir aux mains de ses enfants au lieu de renoncer à eux.

La mère allégorique tient dans les bras ses jumeaux dont l'un représente l'église catholique et l'autre l'église protestante. La rivalité entre les deux est si puissante qu'ils sont destinés à s'entre-tuer, réalité affligeante exprimant le cœur et le nœud du conflit. Chaque enfant allégorique veut rester auprès de la mère. En dessous de l'épiderme de la mère, la France, le sang bout et les troubles fomentent.

...et Dessous ta mammelle
S'emeut des obstinez la sanglante querelle (I,93-94).

La sanglante querelle des deux enfants indique la violence des guerres civiles entre Protestants et Catholiques. *Ta race* (I,95) est la progéniture de la France et les enfants de la mère. *Le plus fort* (I,99), ce sont les Catholiques longtemps enracinés en France. Plus puissants, ils écrasent les Protestants--*il brise le partage* (I,101).

Mais D'Aubigné pense qu'il y a de la place pour plus d'une religion (I,104). Quoiqu'ils soient moins forts, la ferveur et le zèle des Protestants leur ont donné de quoi combattre.

Que d'un gauche malheur ils se crevent les yeux (I,116).

Comme les enfants ne savent pas toujours ce dont ils sont capables, l'homme ne reconnaît pas toujours l'énormité des conséquences de la guerre qu'il engendre. La terre sanglante, la mère *mi-morte*, ne peut plus supporter la calamité. Les enfants aveuglés (I,116--*Crevé* a deux sens: le mot désigne les blessures qu'ils s'infligent et l'idée qu'ils sont aveuglés par l'horreur qu'ils produisent) et affaiblis cherchent toujours le réconfort chez la mère. En se poussant mutuellement au combat, ils la déchirent : c'est-à-dire, le pays, leur mère et ses habitants eux-mêmes (I,130).

D'Aubigné, s'inspirant de la Bible, se sert de l'histoire d'Esau et de Jacob--les jumeaux d'Isaac et de Rebecca--pour expliquer la lutte fraternelle née chez les jumeaux de la France. Les Catholiques et les Protestants se trouvent déjà divisés dans l'utérus: présage congénital de la haine et de l'opposition qui vont empirer pendant toute leur vie.

Ce volleur acharné (I,103) réfère au chasseur habile, Esau. Le choix de ce verbe annonce le crime d'Esau assoiffé de sang et qui préfère, par conséquent, le goût de la chair à celui de la chasse. Ici revient l'idée du martyr, mais dans un sens négatif. Esau veut tant mettre fin à la vie de Jacob qu'il néglige la sienne. Les Catholiques préfèrent déchirer leur terre plutôt que de laisser les Protestants y vivre en liberté et en paix (I,105-106).

Il est évident ici que d'Aubigné met son art au service de la propagande car il essaie de convaincre son lecteur du fait que l'enseignement moral de la bible s'applique aux enfants engagés dans la guerre civile en France. Esau incarne les Catholiques et Jacob symbolise les Protestants qui sont *justes* et ont le droit de se défendre (I,109). Ils peuvent bien livrer bataille aux Catholiques parce que (I,112-113) selon d'Aubigné, La France préfère les Protestants:

Quand pressant à son sein d'un amour maternelle
Celui qui a le droit et la *juste* querelle,
Elle veut le sauver, l'autre qui n'est pas las
 Viole en poursuivant l'asyle de ses bras (I,121-124).

Ce passage--excellent exemple de la poésie baroque et de la poésie de d'Aubigné--renforcé par un style énergique, riche en images et en allégories, dépeint les guerres de religion en France tout en montrant la terre sanglante, déchirée et martyrisée par ses propres enfants. L'allégorie des jumeaux fait comprendre au lecteur la gravité de la lutte qui déchire souvent les familles. (Il est par ailleurs ironique que la petite-fille de d'Aubigné soit devenue plus tard une fervente Catholique.) L'auteur se sert d'analogies historiques et bibliques pour mieux illustrer les circonstances et les hommes de son époque. La voix épique de d'Aubigné exprime avec grandeur, la tension et le conflit de cette période. Il fait partie de ce groupe de poètes capables

d'émouvoir, tels Victor Hugo et Paul Claudel, qui ont également privilégié violence, passion, images ardentes et antithèses véhémentes.

Les enfants allégoriques poussent leur sanglante querelle jusqu'au meurtre de leur mère qui représente le déchirement du pays et de ses habitants. L'homme du XVI^e siècle a beaucoup souffert à cause des guerres, de l'instabilité politique et de la difficulté à accepter les changements d'un monde qui s'accroissait trop rapidement. La Bible n'expliquait pas que l'univers n'était plus géocentrique. En somme, dans *Les Tragiques*, l'homme regarde son monde "à l'envers" en souffrant.

Sarah Rodhouse

Works Cited

d'Aubigné, Agrippa . *Les Tragiques*. Paris: Garnier-Flammarion, 1968.

- - - . *Les Tragiques*. Ed. I. D. McFarlane. Bristol: The Athlone Press: 1970.

Buffum, Imbrie. *Agrippa d'Aubigné's Les Tragiques: A Study of the Baroque Style in Poetry*. New Haven: Yale University Press, 1951.

Martin, John Ruppert. *Baroque*. New York: Harper & Row, Publishers, Inc., 1974.

Morier, Henri. *La Psychologie des styles*. Genève Georg, 1959.

Segel, Harold B. *The Baroque Poem*. New York: EP. Dulton & Co, Inc., 1974.

El valor simbólico de los objetos en cuatro relatos de narradoras latinoamericanas

La casa como microcosmos, es un símbolo omnipresente en la literatura hispanoamericana, como puede verse por ejemplo, en los cuentos de José Donoso y en algunos de Julio Cortázar y Gabriel García Márquez. Sin embargo, donde este símbolo se manifiesta de una manera más original es en la literatura escrita por mujeres, debido a que tradicionalmente se ha considerado la casa como una parte muy importante del universo femenino. En los relatos "La amiga" de Marta Traba (Argentina), "La fiesta" de Ana María Simo (Cuba), "El inventario" de Elena Poniatowska (México) y "La mano en la trampa" de Beatriz Guido (Argentina) se confirma la anterior afirmación. En estos cuatro relatos, enmarcados en la casa, se enfatiza la presencia de los objetos. Los objetos se convierten en una representación del sentimiento de claustrofobia física y espiritual experimentado por los personajes femeninos de los diferentes relatos, hasta el punto de que su liberación y madurez dependerán en gran medida de su capacidad de desprenderse del universo material. Esta tesis se demostrará mediante el análisis del valor simbólico de los objetos en los relatos.

La casa y sus pertenencias están íntimamente unidas a la situación de encierro que padecen las protagonistas de estos cuentos, ya que cada una de las cuatro vive aislada en su respectiva casa. En la introducción a *Detrás de la reja: Antología de narradoras latinoamericanas del siglo XX*, Lygia Johnson, afirma que las escritoras latinoamericanas denuncian la falta de libertad de sus heroínas a través de esta imagen. Dentro del encierro, los objetos (muebles, vestidos, fotografías) son muchas veces la única compañía con que cuentan estas mujeres. También se pueden considerar como piezas que permiten reconstruir el pasado de alguna persona con la que cada protagonista se siente íntimamente unida. Así sucede en el caso de "La fiesta," con la tía Albertina, en "El inventario" con la abuela, y en "La mano en la trampa", con la tía Inés. En lo que se refiere a la técnica narrativa, los cuentos tienen otro punto en común que es necesario tener en cuenta para comprenderlos mejor: los cuatro son relatos de iniciación, es decir tratan del paso de la adolescencia a la madurez. Las cuatro protagonistas atraviesan una serie de experiencias que las convertirán en Mujeres. En tres de las narraciones, "El inventario", "La fiesta" y "La amiga", la voz narrativa es anónima. El anonimato de la voz narrativa es representativo, ya que cada autora parece identificarlo con la experiencia personal de la mujer latinoamericana. Es así cómo el relato se convierte en un vehículo a través del cual las diferentes autoras parecen interesadas en denunciar la falta de libertad de la mujer en determinados ambientes de la sociedad latinoamericana.

En algunos cuentos los objetos parecen ser los carceleros de la mujer y frecuentemente son una falsa representación de cariño y protección. Así ocurre en el caso de "La amiga" y "El inventario", donde los muebles tienen una aparente función protectora e incluso afectiva. Los objetos que rodean a la protagonista de "La amiga" son muebles más bien modestos, pero adquieren una trascendencia simbólica cuando la heroína espera que Libia, la amiga impuesta por su madre, salga de su clandestino encuentro amoroso en la deshabitada casa. Es durante estos momentos de nerviosa espera cuando la protagonista se refugia en su propio mundo, colocando mentalmente en el vacío espacio los muebles que constituyen el entorno cotidiano de

su casa. Mediante el monólogo interior se expresan los pensamientos de la protagonista :

El comedor parece más pequeño sin muebles.

"Contra esa pared debe ir la pequeña alacena blanca, con los bordes descascarados. Debíó ser roja en otro tiempo porque se ven unas grietas, como de sangre, donde se ha pelado la pintura."
Pero no hay nada.

Una pared vacía, con manchas espesas de humedad.

¿Se oyó un rápido grito ahogado?

¿Cómo puede caber una mesa en un cuarto tan pequeño?

No logra recordar cómo es la mesa de su casa. Está allí, ligeramente al costado, para dar sitio a la tabla de planchar que su madre se ganó en una rifa (60).

Los muebles en este cuento simbolizan la seguridad de la infancia a la que la heroína se aferra desesperadamente. Es significativo que la protagonista, en este momento de angustiada soledad, piense en los muebles, y no en otra cosa o persona. Los objetos representan en esta escena lo cotidiano, el ambiente en que la joven se siente protegida, mientras que el comedor vacío es una imagen de la iniciación de Libia a través de su relación sexual con un hombre casado. Para la protagonista del cuento, sin embargo el sexo es algo desconocido y aterrador, por eso, además de representar mentalmente los muebles, intenta evadirse de su angustia recordando los ruidos habituales de su casa: "Ruidos cotidianos, familiares. No como esos crujidos intermitentes que estallaban levemente allá arriba . . ." (60).

Al final del cuento, protegida de nuevo por los objetos cotidianos, la joven vuelve a fijar su atención en ellos, ahora presentes físicamente:

Se sienta en la mesa del comedor y cuando la madre entra con la sopa la encuentra absorta, mirando con atención la alacena, el mantel, la tabla de planchar, las sillas (62).

En este momento, que puede ser considerado como una "epifanía," los objetos de la vida cotidiana adquieren una dimensión trascendente. Esta no es la única ocasión del cuento en la que la heroína comprueba con ansiedad que el mundo material que la rodea, rutinario y monótono y que la mantiene a salvo de las amenazas exteriores, se está desmoronando rápidamente:

Era difícil establecer el contorno de los cuerpos y las aristas de las cosas. . . . Comprobó, detenida en la mitad de la calle, que nada tenía color ni contornos definidos. Era una sensación oprimiente que no podía precisar (57).

Otro objeto en "La amiga" que remite a una etapa pasada de la protagonista es la falda marrón del uniforme del colegio, ahora utilizada como trapo de piso. Los objetos, por lo tanto, también sufren transformaciones lo mismo que las personas. La falda, imagen de los años que la protagonista pasó en el colegio de monjas, se ha convertido ahora en el instrumento que le sirve para descargar su resentimiento contra ellas:

Siempre que trapeaba los cuartos con la falda carmelita enérgicamente activada por el cepillo y su palo de escoba, sentía una íntima e invencible fruición de arrastrar por el suelo a las religiosas ásperas que dirigían el colegio (55-6).

Si en "La amiga" sólo aparecen unos sencillos muebles de cocina, en "El inventario", como sugiere el propio título de la narración, encontramos más de veinte alusiones a muebles y artículos de adorno: ". . . mesa Chippendale, consola Louis Philippe, dos sillones Estilo Regency . . ." (239). La abundancia de referencias al mobiliario es de por sí significativa, pero además, los muebles no sirven exclusivamente para crear un ambiente refinado y cosmopolita alrededor de esta familia, sino que son un personaje más del relato. Proporcionan consuelo y compañía a los habitantes de la casa y son tema de sus conversaciones: "Era bueno hablar de los muebles. Todos parecían confesionarios en donde nos vaciábamos de piedritas del alma" (240); más tarde continúa, "Y entonces verá usted el consuelo que le proporcionan estas sillas... ¡Hacen mucha compañía!" (246).

La personificación de estos objetos aumenta gradualmente a medida que el relato avanza. Al principio se habla de "pobres muebles apilados" (240), que "miran" a los humanos. Más adelante, la narradora se refiere a ellos como a personas en actitud de amoroso abrazo: ". . . los muebles están hechos para recibir nuestros cuerpos o para que los toquemos amorosamente" (247). Incluso se llega a comparar a las personas con los muebles. "El inventario" proporciona una clave fundamental para asignar un valor simbólico a los objetos en estas cuatro historias: "Los muebles eran la materialización de todos sus recuerdos" (247). La anónima protagonista del relato se siente "prendida por los muebles que invadieron su alma como antes invadieron la de sus abuelos y sus tías" (241). Estos muebles representan el pasado y bajo su influencia evade el vacío del presente.

El proceso de desintegración de los objetos que se daba en "La amiga" también se produce en "El inventario": "Sabe usted, todo entra en descomposición, aunque el proceso sea lento y apenas perceptible . . ." (245). La fragmentación del universo material representa también la disolución del mundo de la infancia. Tanto en "El inventario" como en "La amiga", el paso a la madurez es percibido, como un vacío: ". . . me quedé parada en la acera un largo rato, muy largo, cansada, hueca, completamente vacía" (250).

De la misma manera que se pueden establecer paralelismos entre "La amiga" y "El inventario", existen características afines entre "La fiesta" y "La mano en la trampa". En estos dos cuentos, los recuerdos no sólo se encarnan en los muebles, sino también en los vestidos y adornos de las verdaderas protagonistas, las tías Albertina e Inés, ambas "alter-egos" de las narradoras adolescentes. En ambos relatos, las dos tías viven recluidas en la casa de sus familiares ya que han fracasado en la aspiración máxima de una mujer en el tipo de sociedad retratada en estos cuentos: unirse a un hombre en matrimonio. Al no haber realizado lo que se esperaba de ellas, su vida ya no tiene sentido, se han convertido en seres inútiles, en trastos viejos que deben esconderse en un desván. Precisamente debido a que estas dos mujeres, Albertina e Inés, se han transformado en verdaderas "antigüedades" vivientes, sus sobrinas sienten especial curiosidad por su vida. Ambas las espían, y

como en el caso de Laura de "La mano en la trampa" la observación alcanza verdaderos matices detectivescos. En "La fiesta," la sobrina sigue los movimientos de su tía a través de una rendija de la puerta:

Pasaba el día mirando sus interminables paseos,
sentada en un cajón que había colocado frente a una rendija de
su puerta (231).

En "La mano en la trampa" es un objeto, el montacargas, el que sirve de intermediario entre el mundo de Laura y el de su tía encerrada: "Ese cajón con dos cuerdas y borlones dorados era mi ojo mágico" (73). A su vez, las dos jóvenes protagonistas son el "ojo mágico" que permite al lector observar el desarrollo de los acontecimientos, puesto que éste no tiene más información que la que las jóvenes ofrecen. De esta manera se crea el suspenso en los dos relatos.

Si nos detenemos a analizar las referencias al mobiliario en "La fiesta" y "La mano en la trampa", lo primero que observamos es que en ambos cuentos se produce un proceso inverso al de "El inventario". Recordemos que en "El inventario" asistimos a la personificación de los muebles, mientras que al comienzo de "La fiesta", la narradora "cosifica" a su tía Albertina convirtiéndola en un mueble: ". . . yo le había prestado la misma atención que a los inmensos y oscuros muebles de caoba de la sala;" (227). El mismo proceso tiene lugar en "La mano en la trampa", en donde Lisa, la ayudante de la madre de Laura, es objetificada y degradada a la categoría de una cosa:

El primer anuncio es un primer bostezo de Lisa, que es como un
mueble más de la casa. Tiene el pecho cubierto por almohadillas
de paño rojo en forma de corazón, acribilladas por alfileres (68).

A la tía Inés, en "La mano en la trampa", en cambio se la identifica con la máquina de bordar: "Se oyó entonces el latido. Sí, era su latido, el pedal de la máquina de bordar" (74). Aquí la máquina también es representativa de la educación tradicional que recibía la mujer, a la cual frecuentemente sólo se le enseñaba a bordar o a tocar el piano, actividades que se podían realizar sin abandonar la reclusión del hogar.

El mobiliario de los hogares de "La fiesta" y "La mano en la trampa" nos sorprende por lo similar, ya que hay una serie de muebles que aparecen en las dos narraciones. Ambas mansiones están llenas de armarios cerrados y cajones que guardan utensilios relacionados con el pasado de Albertina e Inés. Otro mueble representativo de las tradiciones familiares en "La fiesta" es el sofá blanco donde Albertina fue cortejada por sus pretendientes, y donde a su vez será cortejada su sobrina. Este sofá simboliza la rigidez de las relaciones dentro de una sociedad que provoca el fracaso amoroso de mujeres como Albertina e Inés. En "La fiesta", la madre de Albertina quiere que se case, pero la vigila constantemente cuando vienen los pretendientes, hasta que poco a poco desaparecen por completo.

Un objeto de importantes connotaciones simbólicas y que aparece en "La fiesta" y en "La mano en la trampa" son los libros. En "La fiesta" aparecen dos tipos de libros, los que se leían en la escuela y los prohibidos. Los libros de la escuela, son rechazados por la protagonista: "Descargo mi ira sobre los libros que se apilan

hostiles en mi escritorio" (233). Notamos cómo el adjetivo "hostiles", epíteto característico del mundo animado se utiliza para calificar lo inanimado. Estos libros del colegio son una materialización más de la opresión que pesa sobre la joven, pues tanto su familia como el sistema educativo coartan su imaginación. En cambio, los libros que le interesan son los "libros prohibidos" (230), característicos de las situaciones de privación de libertad.

Para Laura de "La mano en la trampa", los libros tienen tanto valor que incluso llega a venderse para obtenerlos:

Durante las vacaciones puedo leer todos los libros que me regala Miguel. Ese es el precio de mis libertades. Es el precio que cobro por dejarme besar y acariciar (67).

Las lecturas de Laura comprenden el *Diccionario Espasa* para "saberlo todo, todo" (67), así como *Adiós a las Armas* de Hemingway, *El mayorazgo de Labraz* de Pío Baroja y *Los cuentos de Canterbury* de Chaucer. Estas lecturas revelan varios aspectos sobre la personalidad e inquietudes de la protagonista, que siente un fuerte deseo de evadirse en mundos lejanos al suyo. Sus dos novelas favoritas están muy relacionadas con sus experiencias y la de las personas que la rodean. Así, *Adiós a las armas* es una historia de amor frustrado, como el de la tía Inés. La misma Laura comenta "Quien puede pensar que con ese título no se hable más que de amor" (67). Por otro lado, *El mayorazgo de Labraz* comparte, al igual que en la "La mano en la trampa" un narrador que es testigo y a la vez protagonista de la historia que cuenta. En *Los cuentos de Canterbury*, Laura adquiere su filosofía de supervivencia. Podemos observar los libros como únicos objetos que abren a estas jóvenes las puertas de otros mundos.

Sin embargo, los objetos que mejor representan la personalidad, el gusto, la edad e incluso el estado de ánimo de una mujer en ambos relatos son sus vestidos y adornos. En "La fiesta" y "La mano en la trampa" hay dos prendas de vestir que tienen una especial repercusión simbólica: el vestido azul de encaje de Albertina y el camión bordado de Laura. El vestido azul de Albertina está unido a la primera imagen que la narradora conserva de su tía: "Mi tía Albertina tenía puesto un vestido azul de encaje la primera vez que la vi" (227). No es casual, por supuesto, que esta sea la frase con la que comienza el relato. Este vestido es una materialización de la etapa gloriosa de la vida de Albertina cuando aun estaba rodeada de pretendientes. La juventud, simbolizada por el vestido, también se gasta: "En aquella época mi abuela decidió mandar por primera vez el vestido azul de Albertina a la tintorería" (228).

Esta misma idea se refuerza con el comentario que hace el padre de la narradora sobre el cuello de encaje blanco que Albertina recibe como regalo de cumpleaños: "Total, no sé para qué tanto encaje ni tanta cosa, si esa ya se queda..." (229). Quedarse para vestir santos, es lo peor que le puede pasar a una mujer en una sociedad tradicional como esta, en la que el matrimonio es la meta principal de la mujer. El cuello de encaje blanco es representativo de la virginidad de Albertina, que a sus treinta años, se ha convertido ya en una solterona. La rabia y la impotencia que siente ante la pérdida inminente de su juventud queda expresada en la quema del vestido: "En el latón de basura del traspatio, un montón de trapos azules,

parcialmente calcinados, humeaba todavía" (230). Sin embargo, en su imaginación, seguirá viviendo el esplendor de los años dorados gracias a los viejos adornos:

Por una rendija de la puerta pude verla: tenía puesto el traje que había usado cuando la eligieron dama del carnaval. Con gesto majestuoso se paseaba por el cuarto saludando a uno y otro lado con un abanico de sándalo que había perdido casi toda la tela (230).

La narradora resalta, sin embargo, el estado ruinoso de los ornamentos:

La coqueta estaba cubierta de frascos polvorientos de todos los tamaños; en la cama se acumulaban vestidos y carteras viejas. . . . Vencía estas crisis súbitas echándose fresco con los restos del abanico y oliendo un frasco de colonia que guardaba vacío desde muchos años atrás (232-33).

Todos estos deteriorados objetos están cargados de una nostalgia decadente y absurda por una época que no volverá, pese a los inútiles esfuerzos de Albertina de revivir su gloriosa juventud.

El camisón bordado en "La mano en la trampa" encierra las mismas connotaciones de juventud y belleza arrebatadas. Es la prenda que la novia luce en la noche de bodas. Aparece al principio y al final del cuento, creando una intencional simetría. La primera vez que Lisa, ayudante de su madre, le entrega el camisón a Laura sabiendo que le será arrebatado en el colegio de monjas pues el adorno, desde el punto de vista de la moral religiosa más estricta, es sinónimo de vanidad y por lo tanto de pecado:

Trata de agradarme y me regala el mejor camisón bordado. Sabe que lo primero que hará la hermana Plácida será quitármelo a mí llegada al colegio (68).

Al final del cuento, Inés a su vez le regala a su sobrina otro camisón bordado, como queriendo pasarle el relevo de la juventud que ella nunca disfrutó. Es irónico, además, que estas mujeres que viven recluídas como monjas se ganen la vida cosiendo ajuares de novia.

Se ha visto hasta que punto los muebles, vestidos y otros objetos son una prolongación de los personajes femeninos de los cuatro cuentos, dentro del encierro que padecen desde la infancia, ya sea en un convento de monjas como en "La amiga" y en "La mano en la trampa", en su propia casa como en el caso del "El inventario" o en su habitación como en "La fiesta." Lo mismo que si fueran seres inertes, no pueden elegir libremente sus propias vidas. Como afirma Lygia Johnson, la familia les enseña a ser sumisas, pasivas, a resignarse a su destino sin rebelarse. Estas mujeres son consideradas complementos, instrumentos incapaces de establecer contacto con el mundo y hacer frente a sus responsabilidades.

Hay que concluir, por lo tanto, que los objetos en estos cuentos no liberan a las protagonistas femeninas, ni las acompañan, sino que, con excepción de los libros,

constituyen piezas de un escenario opresivo del que les resulta difícil liberarse. Los objetos son lo único que les queda de un pasado al que estos personajes femeninos se aferran desesperadamente, huyendo de un presente al que no quieren o no pueden enfrentarse, en el caso de Laura y las protagonistas de "La amiga" y "El inventario", su vida como mujeres adultas, y en el de Albertina e Inés, como mujeres fracasadas en el amor.

La única alternativa que les queda es romper el cordón umbilical que las une a todos estos recuerdos, aunque esto les cause dolor o angustia. En palabras de Lygia Johnson, sólo cuando la mujer está dispuesta a salir del ocio y la ignorancia por su propio esfuerzo, se destruirán definitivamente las rejas tradicionales. Para ello es preciso asistir a la desintegración de los fantasmas de la infancia y del pasado. Las protagonistas de "La amiga", "El inventario", y "La fiesta" parecen conseguirlo: la primera rebelándose contra su madre, la segunda deshaciéndose de los muebles que representan su ayer, y la tercera, cuando al morir su tía Albertina, sale de su sueño para enfrentarse con su madurez. Así lo manifiesta la anónima narradora de "La fiesta" en un pasaje intensamente poético:

Poco a poco, pero inexorablemente, voy saliendo del letargo: . . . Trato de luchar por conservar el recuerdo que se escapa pero un nuevo olor, vigoroso, va sustituyéndolo: es el olor del mar cercano, que a esta hora arremete contra las rocas, anunciando los primeros temporales del verano (235).

En "La mano en la trampa", a través de Laura, el encierro continúa trasmitiéndose de generación en generación, y al querer liberar a su tía, ella misma queda atrapada en el pasado. No obstante, al concluir el relato, el lector se queda sin saber si la historia de Laura es real o si lo ha soñado todo. La duda surge cuando Cristóbal, tras el suicidio de la tía Inés, intenta tranquilizarla diciendo "Todo ha sido un sueño" (109), y la joven comprueba sorprendida que su imagen no se refleja en el espejo: "Sin separarme de él volví a mirar al espejo; no reflejaba nuestro abrazo, ni nuestros cuerpos, ni mi llanto" (109).

El enigmático final de "La mano en la trampa" y los otros tres cuentos que se han analizado son consustanciales al carácter de relato de iniciación de estas cuatro narraciones, señalado ya al principio del estudio. Si la iniciación marca el punto de partida de una nueva etapa de la vida, su final más que una terminación debe ser un principio. Ante este comienzo de un nuevo ciclo vital, el lector queda tan desconcertado e inquieto como las mismas protagonistas. Ante ellas se abre el abanico de las múltiples trayectorias que puede tomar su existencia y al contemplarlo, se debaten entre el sueño y la realidad, el miedo y la decisión, el vacío y la sensación de plenitud. Es, en definitiva, el eterno conflicto del adulto contemporáneo: la multitud de opciones de vida que se le ofrecen y la ansiedad que surge sobre cual de ellas debe elegir.

Pilar Somacarrera

Works Cited

Correas de Zapata, C., and Lygia Johnson, eds. *Detrás de la reja: Antología de narradoras latinoamericanas del siglo XX*. Caracas: Monte Avila Editores, 1980.

**Pirandello: l'evasione come autenticazione dell'esistenza.
Analisi di Novelle scelte**

La letteratura pirandelliana si costruisce sulla presa di coscienza dell'esclusione dell'uomo nei confronti del mondo, irrigidito in modelli di pseudo civiltà; nella consapevolezza di una incomunicabilità interna all'essere, sempre in-fieri in quanto singolo, sempre organizzato in forme in quanto moltitudine:

La vita é l'essere che vuole se stesso. Che si dà una forma. É dunque l'infinito che si finisce. In ogni forma c'è un fine e dunque una fine. In ogni forma é una morte... perchè l'essere vivesse bisognerebbe che s'uccidesse di continuo ogni forma; ma senza forma l'essere non vive. Ecco l'eterna contraddizione (*Saggi*, 1275).

Da tale irreversibile contraddizione si sviluppa l'acuta analisi dell'umanità compiuta da Pirandello, spesso con l'attenzione di uno psicanalista, analisi che attraversa tutte le tragedie, gli affanni, le angosce, le fantasie e i desideri del vivere. Il ricchissimo mondo delle novelle rappresenta il tentativo di accettare il fatto che l'uomo é solo, il tentativo di uscire dal "labirinto da cui siamo circondati"; la risposta laica al dolore che riflette la tenacia e l'amarezza dell'uomo moderno.

Non mai, credo, la vita nostra eticamente ed esteticamente fu più disgregata. Slegata senza alcun principio di dottrina e di fede, i nostri pensieri turbinano entro i fati attuosi . . . da ciò deriva per la massima parte il nostro malessere intellettuale (*Saggi*, 901).

Attraverso la lettura di alcune novelle, ho preso in esame un tema emblematico all'interno del dramma vissuto dai personaggi pirandelliani, quello dell'evasione.

La capacità di evadere dalla forma implica il concetto di errare, nella sua duplicità di senso. L'errare come sbagliare, nel momento in cui l'uomo, in quanto soggetto, "io", non riconosce più i parametri della ragione convenzionale; e l'errare come uscire fuori di sé, come strumento per il quale si celebra la libertà dell'io nel superamento del non - io (forma).

Nella novella "Il treno ha fischiato", il protagonista Belluca vive un'esperienza di salvifico errare-errore, che gli consente di recuperare la vista del suo spirito, obliato in una dimensione di paradossale tragicità.

E ora che il mondo gli era rientrato dentro nello spirito poteva in qualche modo consolarsi: si levandosi ogni tanto dal suo tormento, per prendere con l'immaginazione una boccata d'aria nel mondo (*Novelle*, 139-40).

L'evasione é affidata a viaggi immaginari che il protagonista intraprende, il primo solo casualmente, perchè ha bisogno di ri-trovare in una dimensione di spontaneità piena, di novità assoluta, mai riducibile a condizioni precedenti.

Un altro caso tipico di evasione é dato in "La carriola" dove il personaggio avverte improvvisamente la prigione delle cose, e si sente completamente estraneo a quella che gli altri definiscono la sua vita. La possibilit  di scarto a questa esistenza, che come tante descritte da Pirandello   simbolo della mediocrit ,   data dal recupero della dimensione ludica. L'avvocato che gioca con il cane, cos  come Belluca che viaggia con la fantasia, rappresentano il ritorno ad una realt  senza de-finizioni, quella dell'infanzia, dove tutto   gioco, finzione, costruzione. Ma la finzione ludica non   ammessa nella finzione pseudo-seria del mondo degli adulti, e quindi tornare bambini, anche per un istante, significa porsi sull'orlo della pazzia. (  d  notare che i termini bambino e pazzia hanno la stessa radice etimologica in greco: pais)

Pirandello esamina una vasta gamma di esemplari umani irrigiditi tra le cose, presi da esse, immersi nella temporalit , una vasta gamma di esistenze banali, che parafrasando Heidegger si potrebbero pi  propriamente, definire in-sistenze, laddove il termine ex-sistenza, per il filosofo tedesco, significa proprio stare oltre il limite della forma.

Lo scrittore individua una dimensione di esistenza autentica, cui tenta di ricondursi l'uomo comune, servendosi di brevi sospensioni della temporalit  che   sempre chiusura, perch  gravizza del passato sul presente o, previsione infinita di successioni.

Il pi  commovente esempio di questa particolare ex-stasis   senz'altro descritto in "Ciaula scopre la luna." Questo personaggio sopravvive al suo stato bestiale in forza del sentimento di profonda paura che prova per il buio. Il terrore del buio della notte, cio  non di quello conosciuto nella zolfara dove vive, ma di quello sconosciuto,   il terrore dell'ignoto e paradossalmente l'ancora di salvezza di Ciaula. La sua mente   ancora viva, non totalmente abbruttita in quella realt  orribile,   viva e palpita di paura per ci  che   oltre la miniera, oltre il confine. Cosil  notte di Ciaula si illumina di una luce insperata, il buio dell'esistenza bruta   rischiarato dalla capacit  di commuoversi di fronte alla bellezza della natura. Ciaula conquista la sua libert , che per quanto limitata   sicura, poich  egli sa come ottenere l'attimo di sublime estranaemento dalla miseria delle cose:

E Ciaula si mise a piangere, senza saperlo, senza volerlo, dal gran conforto, dalla grande dolcezza che sentiva, nell'averla scoperta, l , mentr'ella saliva pel cielo. . . la Luna, . . . ignara di lui che pure per lei non aveva pi  paura, ne si sentiva pi  stanco, nella notte ora piena del suo stupore (*Novelle*, 227).

Pirandello sente l'angoscia del vivere in tutto il suo multiforme peso, e la strada che egli percorre   quella dell'epoch , cio  la sospensione dalle pre-occupazioni dell'esistere, per tentare di cogliere l'essenza di questo "involontario soggiorno sulla terra." Il distacco pirandelliano dalla vita non serve a migliorarla, come avveniva per gli stoici o gli epicurei, serve a com-prenderla. Solo estraniandosi dai fatti e dai ruoli ci si conosce, quindi l'ex-tasis   funzionale ad una dialettica della conoscenza che si snoda in: coincidenza (appiattimento soggetto-oggetto), opposizione (rifiuto-distacco), riappartenenza (riconciliazione critica con se stessi).

L'uomo di Pirandello, é comunque uomo laico, che reagisce a tutte le situazioni penose e soffocanti facendo appello alle proprie capacità, razionali o irrazionali, senza mai rifugiarsi nella facile consolazione del credente, che rimette all'essere superiore il suo stato terreno. É un uomo figlio dell'eroe tragico dei greci, il quale sopravviveva agli orrori e terrori dell'esistenza, tramite la catarsi, cioè la consapevole esasperazione del dolore per ottenerne la temporanea liberazione; il che tradotto in termini pirandelliani diventa: uccidere la forma (dolore), per non morire costantemente in essa. "Possiamo dunque vedere e conoscere soltanto ciò che di noi é morto. Conoscersi é morire" (*Saggi*, 890).

Il pensiero laico di Pirandello assimila il concetto hegeliano di storicità dell'essere. La conflittualità tra mondo esterno e soggetto non può essere sanata, secondo lo scrittore, da nessun credo, sia esso mistico o razionale, ma solo assumendo il principio che l'essere é ad-venimento, cioè é unità eternamente disvolgentesi. L'essere nella sua essenza o personalità é sottoposto alle leggi dinamiche dell'universo, per cui l'io é la sintesi degli infiniti passati, presenti e futuri io.

Pirandello accetta la dialettica dell'intero e la problematizza inserendo nelle sue analisi la frantumazione dei personaggi, la decomposizione dell'io, spesso metafisicamente inteso come ente chiuso. Arriva così alla conclusione che l'uomo può raggiungere una possibile armonia solo accettandosi come continuo divenente, come continua sintesi di contraddizioni.

L'assurdo dell'esistere risiede però proprio nella cieca volontà di ridurre la mobilità a immobilità, di imprigionare l'universale nel particolare, nel desiderare la sofferenza:

L'uomo non si libererà giammai delle sue catene...dal piede se le passa alle braccia e al collo...e questo é l'unico sollievo . . . noi siamo fatti così. Non vogliamo soffrir sempre in una stessa posizione. Cangiando le nostre smanie s'acchetano un pò' (*Saggi*, 903).

Diventa quindi fondamentale il bisogno di evasione, soprattutto se é evasione nell'assoluto, come avviene nella novella "Pallottoline." Il meteorologo Maraventano ha scelto la distanza dal mondo, vive in "un alpestre romitorio," é completamente indifferente alle contingenze della vita ed é appagato solo dalla contemplazione degli astri. Il suo dramma é riflesso, in quanto é prodotto dalla profonda tristezza della moglie e della figlia, le quali vivono in una condizione di ignoranza, legate ai fatti, ai desideri di tutti.

Maraventano si sforza di far capire loro l'infinità dell'universo e la relatività della terra, ". . . che cos'è questa molecola solare, chiamata terra addirittura invisibile fuori del sistema planetario, . . . questo punto microscopico dello spazio cosmico?" (*Novelle*, 285-86). Egli si nutre dell'immensità delle galassie, ha costruito la sua religione, la religione della scienza e non può rinnegarla per riassumere i parametri della "trottoletta volgarissima," lanciata un bel giorno dal sole e aggirantesi intorno a lui." Questo superamento del finito é però immemore del fatto che la vita umana é ridotta a dimensioni spazio-temporali ben definite. Maraventano é lo scienziato-

filosofo che annulla tutti i limiti: le distanze terrene non esistono perchè "la terra é tanta . . .", così come non esistono i bisogni materiali e fisici "senti freddo, perchè; 'non ragioni!", e i dolori si annullano retrospingendoli nello spazio.

La considerazione del Maraventano, che l'uomo é nulla e la terra é una piccola sfera che gira nel vuoto, é il sottofondo inespresso di altre due toccanti novelle "L'eresia catara" e "Mondo di carta."

In entrambe la fuga dal mondo si realizza nei libri. Nella prima il professore Lamis riesce a sopportare il peso di una vita, come sempre angusta, solo, sprofondando nello studio della storia delle religioni, di cui egli é esperto conoscitore. L'ironia pirandelliana porta a far vivere al personaggio l'illusione, che risulta drammatica per il lettore, di poter trasmettere ai suoi allievi la sofferta conquista del sapere. Il professore Lamis, come Maraventano, ignora la stanchezza, la fatica e le privazioni, in virtù del suo unico bene, la dimostrazione di una tesi di studio per lui vitale, é un'altra vittima dell'incomprensione sociale, della cecità del mondo.

Malgrado l'amara conclusione della novella, Lamis rimane un piccolo grande uomo che, come tanti altri creati da Pirandello, non avverte la "grandine, i lampi, i tuoni violentissimi" della vita, egli ha scelto la solitudine, la vita grama, pur di concedersi l'attimo di libertà che per lui significa: studio febbrile.

Il personaggio di "Mondo di carta" é cieco e, come il vecchio re Edipo, acquista la vista solo quando perde quella fisica. Quello della cecità spirituale é un tema caro a Pirandello, il quale caratterizza la luce del mondo come falsa e menzognera, perchè riflette le impalcature delle convenzioni, mentre considera autentica e chiarificatrice solo la luce dell'anima. Diceva lo Zeno sveviano: "La luce é certamente una cosa triste, perchè si vedono le cose di questo mondo" (Svevo, 204). Il Balicci vive delle creature della sua fantasia, si costruisce una realtà nuova, che é trasposizione di quella conosciuta nelle passate letture. Per questo non può accettare la voce della lettrice dei suoi libri, perchè é la voce di una forma stereotipa che vuole riassorbire il suo mondo, un mondo immenso, e senza più confini, per quei suoi occhi aperti ormai sull'assoluto.

. . . non si doveva toccare . . . Il freddo, la neve, quei fiori freschi, e l'ombra azzurra della cattedrale. Niente lì si doveva toccare . . .
Era cosíe basta . . . il suo mondo . . . il suo mondo di carta . . . tutto il suo mondo . . . (*Novelle*, 167).

La grandezza di Pirandello sta nella capacità di riportare i suoi temi all'infinito, nella capacità di coinvolgere sempre il lettore emotivamente, sicchè si stabilisce un rapporto empatico tra lettore e personaggio. In tale senso, tornando al paragone con i greci, la sua letteratura é portatrice di catarsi, intesa come processo conoscitivo.

L'uomo moderno ha perduto il suo equilibrio quando ha avvertito la scissione dal mondo della regola, da lui stesso creato. In seguito cioè al disconoscimento di quei principi normativi che si sono trasformati in una morsa per lo spirito. La riflessione di Pirandello suggerisce di non esasperare la dicotomia io non io, bensì di mediarla in virtù di quella dialettica che é "la chiave dell'universo." I tipi umani analizzati dallo scrittore, reagiscono in modi diversissimi alla crisi della coscienza, e

quanto più la loro risposta si esaspera su certe posizioni, tanto più vengono considerati diversi, ai confini della follia, accrescendo così il loro dolore dell'esistere.

Emerge in Pirandello il rigetto per ogni radicalismo, in nome di una faticosa riappartenenza, ottenuta storicizzando il concetto di gravezza del vivere. Non ci sarà mai una situazione di esistenza, anche a poterle provare o cambiare tutte, che riesca ad esaurire la complessità dell'io, sintesi di essere e non essere. Pirandello teorizza che l'essere non può non individuarsi, cioè ha senso solo in quanto essere nel mondo. Da qui l'inevitabile caduta nella forma e, contemporaneamente l'atto per cui l'essere si annulla, come infinita possibilità. L'esistere dunque corre dal nulla al nulla:

Non si é in astratto. Bisogna che l'essere accada, crei a se stesso la sua apparenza: il mondo . . . un'illusione a cui l'essere dà valore di realtà. . . questa illusione é necessaria . . . perchè necessario é che l'essere accada. E se L'essere é eterno, eterno sarà l'accadere, . . . un accadere senza fine . . . e senza un fine, e dunque un essere e un accadere che non concludono mai. La vita non conclude (*Saggi*, 1275).

Flavia Stara

Works Cited

Pirandello, Luigi. *Novelle*. Milano: Mondadori Editore, 1985.

---. *Saggi, Poesie, Scritti vari*. Ed. Manlio Lo Vecchio Musti. Milano: Mondadori Editore, 1973.

Svevo, Italo. *La coscienza di Zeno*. Milano: Morreale Editore, 1930.

