

UNIVERSIDAD DE GRANADA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA FRANCESA

**MARIE CARDINAL:**

**IDENTIDAD, ESCRITURA Y COMPROMISO**

**(Análisis narratológico, autobiografía y escritura  
femenina comprometida)**

TESIS DOCTORAL

SACRAMENTO DELGADO MESA

GRANADA, 2006

Editor: Editorial de la Universidad de Granada  
Autor: Sacramento Delgado Mesa  
D.L.: Gr. 1543 - 2006  
ISBN: 978-84-338-4063-9

**MARIE CARDINAL: IDENTIDAD ESCRITURA Y  
COMPROMISO**

**(Análisis narratológico, autobiografía y escritura  
comprometida)**

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR:

SACRAMENTO DELGADO MESA

DIRIGIDA POR:

DRA. D<sup>a</sup> MONTSERRAT SERRANO MAÑES

DR. D. LUIS GASTON ELDUAYEN

V<sup>o</sup> B<sup>o</sup>

LOS DIRECTORES

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA FRANCESA

UNIVERSIDAD DE GRANADA



## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, mi gratitud a mis directores de tesis D<sup>a</sup> Montserrat Serrano Mañes y D. Luis Gaston Elduayen por guiarme pacientemente en esta empresa, y por los sabios consejos recibidos durante estos años. Asimismo, debo agradecer a la Junta de Andalucía la licencia de seis meses que me permitió iniciar la escritura de este trabajo.

Todo mi agradecimiento también hacia la familia de Marie Cardinal y muy particularmente a D. Jean Pierre Ronfard, a título póstumo, por acogernos con tanta amabilidad en su casa y poner a mi disposición todo el material que en ella tenía. A su hija, D<sup>a</sup> Alice Ronfard, por el tiempo que ha dedicado en aclarar mis dudas y preguntas y en informarme acerca de su madre en las numerosas conversaciones que hemos mantenido. Y a D<sup>a</sup> Barbara y D. André Acquart, amigos de Marie Cardinal, que me han dado un punto de vista diferente sobre la escritora, así como por haberme atendido y atenderme siempre con cariño.

Finalmente debo dar las gracias a las personas de mi entorno, a mis compañeros Inmaculada, Marieta y Fernando que tan amablemente me han ayudado a releer y corregir esta tesis. A mis amigos Felipe y Rosa, por sus continuas muestras de apoyo y afecto. A mi familia, por animarme siempre a seguir adelante. A Antonio, por su esfuerzo, colaboración y paciencia.

Y muy especialmente, a mis hijos Sara y Alejandro, por su comprensión en los muchos momentos en los que he dejado de estar con ellos para realizar este trabajo. A ellos dedico esta tesis.



## INTRODUCCIÓN



## INTRODUCCIÓN

La literatura como vehículo de expresión de la libertad femenina fue el punto de partida, el origen que dio lugar a este trabajo. Siempre he sentido interés por la literatura escrita por mujeres, tanto si eran escritoras de renombre, como si eran menos conocidas -no por ello de menor valía-, y en particular, mi interés se centró en aquellas de talante más vanguardista, en escritoras conscientes de que sus obras servirían para algo más que el puro deleite de su público. Así, me acerqué a la figura y a la obra literaria de Marie Cardinal. Después, una vez sumergida en la lectura de su producción literaria, nació la inquietud por adentrarme en los entresijos de sus escritos y centrar mi trabajo en ellos; de esta forma, emergieron las cuestiones sobre las que se ha formado paulatinamente esta tesis.

La figura de la escritora Marie Cardinal fue muy valorada y conocida tanto en Europa como en América del Norte; sin embargo, pasó desapercibida en España. En la década de los 60, Marie Cardinal comenzó a publicar sus novelas, pero será a partir de los 70, gracias a *La clé sur la porte* y, más tarde, a *Les mots pour le dire*, cuando adquirirá gran notoriedad, así como el reconocimiento a su valía literaria. Este éxito, junto con su actitud personal luchadora y reivindicativa, fructificaron en numerosos debates, charlas y conferencias tanto en Francia como a nivel internacional. No obstante, por razones extraliterarias, no llega al lector español. La propia escritora era consciente del escaso eco que tenían sus libros en nuestro país comparándolo con la resonancia obtenida en otros. De hecho, así nos lo indicó Jean Pierre Ronfard, marido de Marie Cardinal. Nos dijo que tanto él como su esposa habían comentado en alguna ocasión la poca repercusión que tenían sus libros en España.

El período histórico español coincidente con la publicación de las primeras obras de Marie Cardinal, atravesaba unas circunstancias, en cualquier ámbito de la sociedad, bien distintas al momento histórico francés. Y evidentemente, la literatura también se vio afectada, ya que no todos los escritores fueron permitidos ni promocionados. Muchos intelectuales españoles tuvieron que vivir y publicar en el exilio; otros, extranjeros, resultarán desconocidos por el fuerte bloqueo ideológico. Probablemente el talante inconformista de esta escritora era excesivamente avanzado y no estaba en sintonía con las pautas culturales impuestas por las circunstancias históricas españolas del momento. Y así, Marie Cardinal, cuya labor fue reconocida y apreciada en la mayor parte del mundo, en España no adquirió la notoriedad y trascendencia que debería haber tenido. Puesto que en la década de los 70 no pudo ser, esperemos que el nuevo milenio sea un buen momento para redescubrir el nombre de Marie Cardinal, y no sólo suene, sino que apasione.

Para realizar esta tesis, hemos leído toda la producción literaria de esta escritora y algunos de sus artículos. También hemos visto dos de sus intervenciones en televisión. Con ello hemos obtenido una visión de conjunto de su obra así como una perspectiva lo más completa posible de ella. No obstante, para poder centrarnos en un estudio más profundo de los temas que nos han interesado, hemos escogido cuatro obras : *Écoutez la mer*, *Les mots pour le dire*, *Les grands désordres* y *Amour... amours...* Distan cada una entre sí unos diez años aproximadamente: 1962 – 1975 – 1987 – 1998. *Écoutez la mer* fue publicada en 1962 y es su primera novela; *Les mots pour le dire* fue la obra que la lanzó definitivamente a la fama y apareció en 1975; con *Les grands désordres* descubriremos a una escritora con una experiencia literaria de veinte años, salió en 1987; y *Amour... amours...* su última novela que se publicó en 1998, nos refleja el punto de vista de la escritora en su plenitud.

Con esta selección podremos apreciar la evolución en la madurez literaria, en el estilo de Marie Cardinal, a la vez que servirá de base y apoyo

para este estudio. Además, dará a conocer a una escritora con unas determinadas preocupaciones, diríamos incluso fijaciones recurrentes a lo largo de toda su producción literaria. Estas cuatro obras ayudarán a justificar la elección de la temática tratada en cada parte de esta tesis, y serán la fuente de la que beberemos en primera instancia; no obstante, nos remitiremos frecuentemente al resto de sus obras en las que podremos encontrar analogías o datos interesantes relacionados con la cuestión tratada en cada momento. Además, esta selección mostrará una trayectoria literaria sostenida por los tres pilares que fundamentarán esta tesis: el primero, una necesidad (¿consciente?, ¿inconsciente?) de contar periódicamente su infancia y adolescencia; el segundo, una finalidad autobiográfica; el tercero, una literatura comprometida con la causa de la mujer.

Estos tres pilares corresponden a cada una de las partes en las que se ha fraccionado este trabajo; partes independientes pero a la vez interconectadas entre sí. En la primera, nos centraremos en el conocimiento de los antecedentes familiares de Marie Cardinal. En la segunda, trabajaremos los aspectos relacionados con la escritura autobiográfica; y en la última, los relacionados con la escritura comprometida. Pretendemos mostrar a través de ellas cómo llega Marie Cardinal a ser una escritora preocupada por los asuntos relacionados con la mujer; cómo su compromiso está íntimamente ligado a una forma de escribir personal y autobiográfica; y finalmente, que la escritura no habría visto la luz sin unas circunstancias personales y familiares muy particulares. Por consiguiente, tendremos que buscar en el pasado de Marie Cardinal para comprender cómo se produce su advenimiento a la escritura; cómo inserta de forma recurrente sus vivencias en sus obras y en definitiva, cómo pasa de una escritura autorreferencial a una escritura comprometida.

Lo primero que plantearemos en este trabajo será la aproximación a la figura de Marie Cardinal: su compleja personalidad así como el talante rebelde que la caracteriza son aspectos atrayentes que incitan a un conocimiento más

profundo de esta autora. Escritores dispuestos a desafiar, a revolucionar con la osadía de sus textos ha habido muchos; sin embargo, serán bastantes menos aquellos que, tomando como base de partida un pasado inmerso en un ambiente social burgués culto y refinado, terminan colocando este ambiente en el punto de mira de sus obras. De hecho, para poder analizar las novelas de Marie Cardinal no podemos desligarla de su infancia y juventud. Para llegar a comprender su escritura se hace imprescindible adentrarse en los prolegómenos de su vida. Por consiguiente, dedicaremos toda la primera parte este trabajo a conocer el pasado y las circunstancias familiares de esta novelista. Para esto, deberemos tener en cuenta sus antecedentes, tanto los referidos al período de la Historia en el que vivió, como los relativos a sus orígenes familiares.

Algunos momentos históricos serán particularmente relevantes para esta escritora; por una parte, porque marcarán su infancia y juventud. Por otra, porque condicionarán su modo de vida posterior. En primer lugar, la Primera Guerra Mundial (a pesar de que Marie Cardinal no había nacido) deja una profunda huella en su existencia. Su padre, que combatirá en esta guerra, saldrá de ella aquejado de una enfermedad incurable que será la causa de su fallecimiento cuando la escritora era adolescente. Pero lo más importante es que esta enfermedad será el desencadenante de toda una serie de desgraciados acontecimientos familiares que incidirán en la personalidad de Marie Cardinal. Después, la Guerra de la Independencia de Argelia, que supondrá para la escritora como una amputación, ya que jamás llegará a desprenderse psicológicamente de su tierra natal.

Finalmente, subrayaremos la fecha histórica de Mayo del 68, puesto que tanto Marie Cardinal, como su marido, Jean-Pierre Ronfard, la vivieron intensamente. Los dos participaron muy activamente en los foros de debate, en las asambleas de la Sorbona y acudieron a las manifestaciones del “Quartier Latin”. Su hija Alice Ronfard decía que sus padres tenían opiniones de izquierdas que se fueron afianzando durante todo aquel mes y a raíz de los

hechos que iban acaeciendo; eran conscientes de que querían y podían impulsar cambios en las costumbres y en el sistema social. De hecho, Marie Cardinal y Jean Pierre Ronfard transformaron su modo de vida burgués para dar paso a la reflexión sobre otros valores. Asimismo, decía Alice Ronfard, que Mayo del 68 fue para ella y sus hermanos el principio de *La clé sur la porte*, el comienzo de una nueva etapa basada en una forma de percibir la vida más comunitaria, de discutir los problemas en familia, y que realmente influyó en toda su existencia.

En lo relativo a sus orígenes, subrayaremos que esta escritora nació entre la alta burguesía y fue educada bajo los principios y valores burgueses, llenos de limitaciones y prohibiciones si se trataba de una mujer. Además, por sus circunstancias familiares, esta educación fue aún más rígida y estricta dando lugar progresivamente a una anulación de su voluntad y de su capacidad de rechazo o de crítica hacia las normas transmitidas. Por consiguiente, resulta interesante observar cómo Marie Cardinal dio un giro total y absoluto a su vida –tal y como hemos comentado anteriormente-, renegando de los valores sociales aprendidos (los establecidos) y dedicándose a combatirlos diariamente con un cambio de actitud exteriorizada a través de sus escritos, en su forma de hacer las cosas y de plantearse la vida. Descubriremos a una persona que no sólo llevó al terreno personal y familiar la aplicación de esos cambios que emergen en la sociedad, sino que además los llevó al terreno de la praxis; en su caso, de la escritura.

Intentaremos por tanto determinar cuáles son los acontecimientos de la vida de Marie Cardinal que por su especial relevancia personal y psicológica, la abocan paulatinamente hacia la escritura. Nos remitiremos a la infancia y nos situaremos en el momento mismo del nacimiento ya que, como veremos, las circunstancias que lo rodean serán de suma importancia, y originarán posteriormente un “segundo nacimiento”, el de la escritura. Evidentemente no podemos desligar estas circunstancias trascendentes de los lugares y de los familiares y personas allegadas a la escritora. Así pues, analizaremos cómo

influyen en la formación de su personalidad y en su vida: veremos concretamente la relación que mantuvo con sus padres, su hermano y su abuela.

Todos estos eventos y personas serán trasladados al papel, tendrán un lugar en la obra literaria de Marie Cardinal. Por consiguiente, analizaremos en qué obras quedan reflejados, tanto en las que hemos centrado nuestro análisis como en el resto de su producción. Destacaremos los acontecimientos biográficos que cíclicamente aparecen en ellas así como la descripción y relación entre la escritora y su familia. Por otra parte, debemos tener en cuenta que su vocación literaria no surgió durante la infancia; no se le conocen relatos de adolescencia, diarios, cuentos, o cualquier otro tipo de escrito anterior a su primera novela *Écoutez la mer*. Marie Cardinal comenzó a escribir aproximadamente con treinta años, después de haberse casado, de haber trabajado como profesora en varios países y de haber tenido tres hijos. Esto nos ha llevado a indagar en cómo y por qué surge esa necesidad de escribir y tardía vocación. Intentaremos poner de manifiesto cómo esta amalgama de circunstancias vitales y familiares serán el origen de la futura escritora. En definitiva, en la primera parte de este trabajo haremos una sinopsis con los rasgos más relevantes de su vida y hallaremos las raíces de Marie Cardinal.

Para fundamentar los antecedentes biográficos tendremos en cuenta, por una parte, los libros de la escritora, tanto los autobiográficos como las novelas en las que también entremezcla sus vivencias personales. Por otra, la información recogida en entrevistas, prólogos o epílogos de sus libros en los que aclara determinados hechos. Finalmente, hemos corroborado, contrastado y ampliado esta información en el propio entorno de la escritora, en su casa de Malaucènes, por una parte, gracias a las entrevistas y charlas mantenidas con el marido de la escritora, Jean Pierre Ronfard, con sus hijos, Alice y Benoît, y con sus amigos íntimos de toda la vida, Barbara y André Acquard. Por otra parte,

gracias a la digitalización de los documentos auténticos que la familia puso a nuestra disposición.

En cuanto a la segunda parte de esta tesis, la dedicaremos al estudio de la obra de Marie Cardinal desde un punto de vista autobiográfico. Esta escritora siguió durante varios años un tratamiento psicoanalítico. Probablemente, influenciada por la psicoterapia, encontraremos continuamente una transferencia de la experiencia personal de Marie Cardinal hacia su obra literaria. Resulta interesante plantearnos en qué medida y cómo quedará reflejada su vida en sus novelas; de hecho, las protagonistas de sus historias no dejan de ser en numerosas ocasiones un *alter ego* de la escritora.

En la segunda parte del presente trabajo abordaremos, en primer lugar, el estudio de la creación literaria de Marie Cardinal. Llevaremos a cabo un análisis narratológico centrándolo concretamente en las cuatro obras elegidas. Para ello, tomaremos como punto de referencia los trabajos de Gérard Genette y de Jaap Lintvelt. Nos basaremos en el estudio sobre el discurso narrativo realizado por Genette en *Figures III*, en los capítulos sobre el orden, el modo y la voz. Asimismo, nos apoyaremos en el ensayo de Lintvelt *Essai de Typologie narrative: "le point de vue"*, en particular, en la primera parte que trata el texto narrativo y en la segunda que desarrolla los diferentes tipos de narración. Aplicaremos las teorías expuestas en estas dos obras y con ellas analizaremos las anacronías, las analepsis y prolepsis; la perspectiva narrativa, la focalización; finalmente, el tiempo de la narración de las cuatro obras. Además, autores como Yves Reuter, Jean Milly, Bernard Valette, Mieke Bal, Philippe Hamon y Hans Robert Jauss, entre otros, también nos ilustrarán y justificarán nuestro trabajo.

Analizaremos la estructura de cada obra, la temática abordada y la intertextualidad. Intentaremos explicar cuál es el esquema que rige estas cuatro novelas, cuáles son sus similitudes y diferencias. Para ello, estudiaremos por separado cada obra y señalaremos cómo quedan fraccionados los capítulos, o

las distintas partes que las componen. Asimismo, procuraremos aclarar qué tipo de narración predomina en cada una de ellas y el objetivo que se quiere alcanzar según se utilice un tipo u otro. Por último, nos adentraremos en el estudio de una de las peculiaridades de las obras de Marie Cardinal: los relatos imbricados; es decir, la conexión entre sí y en una misma novela de diferentes relatos.

Veremos cómo las cuatro novelas siguen una estructura similar: un personaje femenino, la protagonista, cuenta una parte de su vida que se sitúa en el momento presente. A partir de ese primer relato, surgirán otros paralelos que pueden ser retrospectivos en el pasado de la protagonista; o bien, relatos en los que se narra la historia de otros personajes; o finalmente, aquéllos en los que el personaje principal utiliza otros medios para comunicarse; es decir, se expresa a través de una actividad creativa, o plasmando en papel lo que no quiere decir con palabras. Por tanto, en este apartado, adquirirá especial relevancia el estudio de las anacronías narrativas.

En lo que concierne a la temática abordada en estas cuatro obras y en general también en las demás, queremos destacar en esta introducción que todas giran en torno a un mismo tema: la vida de una mujer y la problemática de la sociedad en la que vive. En este sentido, la obra de Marie Cardinal, escritora del siglo XX, sigue plenamente vigente en el siglo XXI: el amor, la añoranza, las relaciones de pareja, las relaciones con los hijos, la droga, los problemas de la sociedad -y particularmente la visión que de ellos tiene la mujer-, así como la censura a la educación que tradicionalmente han recibido las mujeres y la crítica al papel que han desempeñado socialmente, son constantes en sus escritos que se mantienen de plena actualidad.

Marie Cardinal abordó estos temas en sus novelas porque eran y son asuntos tan vitales como universales que le preocupaban pero que también expresaban -y aún hoy expresan- el sentir de muchas mujeres, de una gran parte de la sociedad francesa de esos años y de gran parte de nuestra sociedad de hoy

en día. Así, resulta fascinante ver cómo esas cuestiones que inquietaban a la generación anterior del país vecino están candentes hoy en el nuestro, y siempre lo estarán en toda comunidad minimamente avanzada.

Por otra parte, y en relación con la temática, nos detendremos en un recurso utilizado por esta escritora de forma reiterada: la intertextualidad. Marie Cardinal escoge algún pasaje de un libro y lo reproduce de nuevo en otro. Esta autora comentaba que su intención era la de provocar un efecto de continuidad, de dar una visión de conjunto de tal forma que su producción literaria quedase reducida a una gran obra. No obstante, consideramos que no se trata tan sólo de meras repeticiones; a veces, se reiteran secuencias cortas; otras, se repiten párrafos más largos, de varias páginas. Las reiteraciones pueden ser idénticas, palabra por palabra; o lo que se repite puede ser el mismo acontecimiento. Sin embargo, existe una peculiaridad en la intertextualidad de Marie Cardinal: recurre siempre a los mismos temas y pasajes y éstos están relacionados con su biografía. Por este motivo, plantearemos por qué elige esos acontecimientos en particular; por qué esta obsesión por repetir una y otra vez las mismas secuencias vivenciales. Intentaremos aclarar este proceder que es una práctica habitual de esta escritora en toda su obra literaria.

Finalmente, para terminar la segunda parte de este trabajo, abordaremos el estudio de la obra de Marie Cardinal desde el punto de vista autobiográfico. Esta cuestión es especialmente sugerente a causa de la controversia suscitada por la propia escritora. Mientras la crítica literaria siempre la tachó de autora autobiográfica, ella negó esta postura, aunque reconocía y afirmaba en las entrevistas que le hacían, así como en sus escritos, que había mucho de sí misma y de su propia experiencia en la mayoría de ellos. Sin embargo, siempre se mantuvo tajante y rotunda en su punto de vista. Esto da lugar a una ambigüedad entre las manifestaciones de Marie Cardinal y la realidad de los textos en sí, que, desde luego, se convierten en un atractivo aliciente para el análisis.

Todas estas circunstancias incitan pues a plantearnos, a preguntarnos qué hay de realidad y qué hay de ficción. Debemos considerar sus obras como novelas, o sea, ficciones, o bien, autobiografías; o una mezcla *sui generis* de ambas. Queremos plantear cuáles son los motivos que llevan a esta escritora a utilizar su experiencia personal. En primer lugar, si observamos nuestra tradición cultural y literaria descubriremos una abundante y rica literatura escrita por mujeres: escritos personales en forma de cartas, diarios, o memorias, entre otros. Asimismo, tendremos en cuenta el hecho de que Marie Cardinal siguiese una terapia psicoanalítica durante varios años, ya que muchos psicoterapeutas recomiendan el ejercicio de la escritura como medio de desahogo, de traslado al papel de la angustia, la preocupación, la felicidad, etc., en definitiva, del estado de ánimo. Por otra parte, deberemos preguntarnos si se puede considerar autobiográfica la obra de Marie Cardinal.

Para abordar y trabajar este aspecto nos basaremos, por un lado en los trabajos realizados sobre este tema por los especialistas como Philippe Lejeune, Georges May, Georges Gusdorf, Serge Doubrovsky y Gérard Genette, entre otros. Por otro, en la obra literaria de Marie Cardinal, y finalmente, en las propias declaraciones de la escritora. Tomaremos como punto de partida los estudios de los autores antes citados, e intentaremos aplicar sus teorías a la obra de Marie Cardinal. Después, desde nuestro punto de vista, estableceremos qué obras consideramos autobiográficas, y cuáles novelas. Pretendemos aclarar qué particularidades distinguen las obras autobiográficas de esta escritora del resto de su producción literaria y por qué les aplicamos este término.

Asimismo, para afianzar nuestras consideraciones, trataremos la cuestión del pacto autobiográfico. Procuraremos explicar cuáles son las diferencias entre un pacto novelesco y un pacto autobiográfico y qué compromisos suscribe el escritor adhiriéndose a uno u otro; en este sentido, veremos cuál es el grado y cómo aparece este compromiso en la obra de Marie Cardinal. Para ello, tendremos que analizar los elementos periféricos,

inherentes al propio libro, el peritexto. Y los elementos externos, las circunstancias externas tales como entrevistas, artículos, o cualquier otro medio por el cual el libro entra en contacto con el público; es decir, el epitexto.

Pensamos que el estudio de todos estos aspectos pueden corroborar nuestro punto de vista acerca del carácter autobiográfico de determinadas obras de Marie Cardinal. Finalmente, y para concluir la segunda parte de esta tesis, nos detendremos en valorar la finalidad autobiográfica de la producción literaria de esta escritora. Intentaremos aclarar qué motivos la llevan a desvelar su intimidad a desconocidos, qué razones la impulsan a contar su vida, a producir textos autobiográficos o a intercalar experiencias personales en sus novelas; en definitiva, a realizar una escritura muy personal.

La finalidad de la autobiografía de esta escritora dará paso a la última cuestión que plantearemos en la tercera parte del presente trabajo: Marie Cardinal como defensora de los derechos de la mujer. Actualmente, los asuntos relacionados con el género femenino, en cualquier ámbito de la sociedad, son muy valorados y tratados con la profundidad que se merecen. Estamos asistiendo a una evolución, a una progresión en la introducción de las mujeres en los diferentes sectores sociales. Seguimos reivindicando una mayor igualdad y proporción en el trabajo; una justa equiparación laboral y en los puestos de mando, y un cambio, una transformación de los papeles adjudicados al sexo llamado tradicionalmente “débil”.

Ya no resulta nada extraño leer artículos de prensa relacionados con la mujer, la mayoría de las veces denunciando violencia doméstica; otros, más positivos, dando a conocer la incorporación de ésta a puestos de trabajo relevantes, o mejoras a nivel social. Cada vez nos sentimos menos sorprendidos cuando oímos hablar de una mujer piloto, juez, o ejerciendo un mando militar. A nadie escandaliza ya el divorcio, y en general, se considera necesaria y adecuada la planificación familiar. Sin embargo, estos avances que parecen tan normales son fruto, por una parte, de una larga evolución histórica y cultural

de varias generaciones; por otra, de la implicación de la sociedad en su búsqueda por un mayor grado de libertad, consenso, justicia e igualdad.

En suma, en cualquier proceso evolutivo, el grado de compromiso de la sociedad en sí desempeña un papel determinante. Pero éste no sería posible sin la valiosa aportación, por una parte, de un primer grupo de personas conocidas (intelectuales, escritores, políticos, y en general, personajes públicos) que lideran a las demás; y, por otra parte, de personas anónimas que las siguen y se arriesgan a exponer sus puntos de vista personales para reclamar lo que consideran justo, a sabiendas de estar luchando contra la norma establecida. Ese proceso se recorrió hace unas décadas en Francia y podemos decir que Marie Cardinal perteneció a ese primer grupo dispuesto a expresar públicamente su opinión y criticar el convencionalismo imperante.

Así pues, en la última parte de esta tesis trataremos de explicar por qué Marie Cardinal se transforma en una escritora comprometida. Intentaremos aclarar de qué forma, con qué causas y con quién se vincula. Hallaremos a una persona de pensamiento abierto y avanzado, reivindicativa y luchadora, y a una escritora dispuesta a transformar el papel tradicional de la mujer en la sociedad. Para explicar cuál es la trayectoria recorrida por Marie Cardinal hasta llegar a una escritura comprometida, retrocederemos en el tiempo y destacaremos cuáles eran las normas sociales y culturales en cuanto al acceso a la educación, el papel de la mujer escritora o el papel desempeñado por la mujer como madre. Gracias a autoras como Michelle Perrot, Marina Yaguello, Béatrice Didier o Camille Aubaud puntualizaremos tanto los aspectos históricos y sociales como los referentes e inherentes a la escritura realizada por parte de la mujer. En este sentido, también analizaremos la relevancia que adquiere para Marie Cardinal lo que podemos denominar “el valor de la palabra”.

Marie Cardinal, que por la posición económica de sus padres tendrá la opción de recibir una esmerada educación, tomará conciencia tras su larga enfermedad, y en sus comienzos como escritora, de que realmente era una

mujer privilegiada. Esa cultura y esa educación recibidas le permitieron más y mejores oportunidades que a la mayoría de las mujeres de su misma generación. Esta escritora, que inicialmente vivió conforme a las normas aprendidas, las pondrá en tela de juicio, así como la condición de la mujer en general. Gracias al psicoanálisis, deducirá que había recibido y asimilado una educación restringida en el uso del vocabulario, en el uso de la palabra. Había aprendido un léxico caracterizado por giros, eufemismos y prohibiciones por ser mujer. Esta toma de conciencia y el cambio de actitud que conlleva serán de especial importancia, ya que gracias a ellos, se erigirá en portavoz de muchas mujeres anónimas que por su posición cultural y económica estaban más desfavorecidas y eran incapaces de reaccionar, de manifestar su pensamiento y de rebelarse.

Finalmente, deberemos destacar que esta escritora es una defensora de la mujer pero no se consideraba feminista. En la década de los años 60 surgirán voces discrepantes (y dispuestas a hacerse escuchar) en cuanto al papel asignado durante tantos siglos a la mujer. Nacerá el movimiento feminista francés, sin embargo, Marie Cardinal no se adherirá a éste por considerarlo demasiado radical. Compartirá y se sentirá de acuerdo con muchas de sus reivindicaciones, pero no lo estará con su forma de actuar, ni con las posturas extremas que manifiesta.

Marie Cardinal siempre llevará a cabo de forma personal y particular su lucha por mejorar la situación de la mujer. Lo hará en la calle, prestando su imagen pública para determinadas causas con las que se sintió comprometida; y fundamentalmente a través de sus escritos, a través de la palabra. En suma, analizaremos cómo este compromiso con la mujer subyace en todas sus obras, con un aumento progresivo en el grado de denuncia y de crítica. Comenzará fundamentalmente a vislumbrarse a partir de *La clé sur la porte* y será en *Les mots pour le dire* donde Marie Cardinal expresará con más claridad su postura y ese deseo de dedicar sus escritos a las mujeres.

Para concluir la tercera parte de esta tesis, determinaremos cómo rompe con los valores y tradiciones burgueses y cómo traslada esta ruptura a sus obras. Marie Cardinal reconocerá que sus continuas rememoraciones de la infancia están íntimamente unidas a su aprendizaje burgués. Estos recuerdos le servirán precisamente de ejemplo para combatir y denunciar las restricciones y prohibiciones sufridas. Frente a la ausencia de libertad y de autodeterminación padecidas hasta los treinta años aproximadamente, Marie Cardinal actuará finalmente en consonancia con sus propias ideas y sentimientos. Este nuevo proceder quedará plasmado en su obra literaria tanto en la forma de abordar la temática elegida, como en la caracterización de sus personajes. Por consiguiente, haremos un estudio de esos aspectos en los que la escritora manifiesta un desacuerdo, una crítica o una postura alejada de lo considerado “normal” por la sociedad. Destacaremos fundamentalmente su visión sobre el amor y la sexualidad, su crítica a la religión y a la familia, y analizaremos el concepto que Marie Cardinal denomina “el desorden”.

En lo concerniente a sus personajes veremos en este trabajo cómo en el centro de todas las novelas de Marie Cardinal –ya lo hemos indicado anteriormente- aparece la figura de la mujer. La protagonista absolutamente siempre es una mujer y goza de unas características personales concretas: suele manifestar un pensamiento abierto y adelantado, lejos de convencionalismos y bastante fuera de lo común por su forma de actuar progresista. Esta personalidad con la que irradia a sus personajes femeninos le servirá a Marie Cardinal para mostrar esa fortaleza en las convicciones y en las acciones que desea para la mujer de su sociedad.

Veremos que el camino que elige esta escritora para comprometerse con la causa femenina es dar vida a protagonistas inmersas en la cotidianidad del siglo XX y con las que más de una lectora se podía sentir identificada. Sin embargo, son personajes que se enfrentan y salen de situaciones difíciles gracias a su arrojo y valía personal. Comprobaremos cómo éste será el procedimiento

que utilizará Marie Cardinal para acercarse y transmitir a la mujer que debe poner de manifiesto su enorme potencial. Evidentemente, nuestra visión de lector del siglo XXI no es la misma que la del lector de sus primeras novelas en la década de los años 60 o de los 70; por tanto, deberemos situarnos siempre en el momento de la escritura.

En suma este estudio intentará dar a conocer un poco más a una escritora que, tomando como punto de partida su “yo” más íntimo y personal, lo transforma, lo universaliza para llegar a una literatura comprometida con la mujer. A una escritora que irradia humanidad y sensibilidad en sus historias y en sus personajes, pero también el coraje suficiente para manifestar claramente su disconformidad con las normas establecidas, o, para denunciar con determinación la situación social de la mujer. A una escritora que sigue y seguirá vigente porque la temática que aborda y el mensaje que transmite su obra literaria conectan con los sentimientos, con lo más profundo del ser humano.

Finalmente, para concluir, como ya hemos señalado anteriormente, nos hemos ilustrado en los diferentes modelos teóricos y métodos críticos de numerosos y prestigiosos autores. Éstos nos han servido de apoyo en nuestra labor científica, nos han ayudado a corroborar, a enjuiciar, o, a ampliar la temática tratada. No obstante, también hemos querido realizar esta tesis con la intuición, con el corazón, intentando llegar a la esencia y al mensaje “Cardinal”.



## **PRIMERA PARTE**

### **LOS ANTECEDENTES DE LA ESCRITURA**



## **CAPÍTULO 1**

### **REFERENCIAS BIOGRÁFICAS**



## PRIMERA PARTE: LOS ANTECEDENTES DE LA ESCRITURA

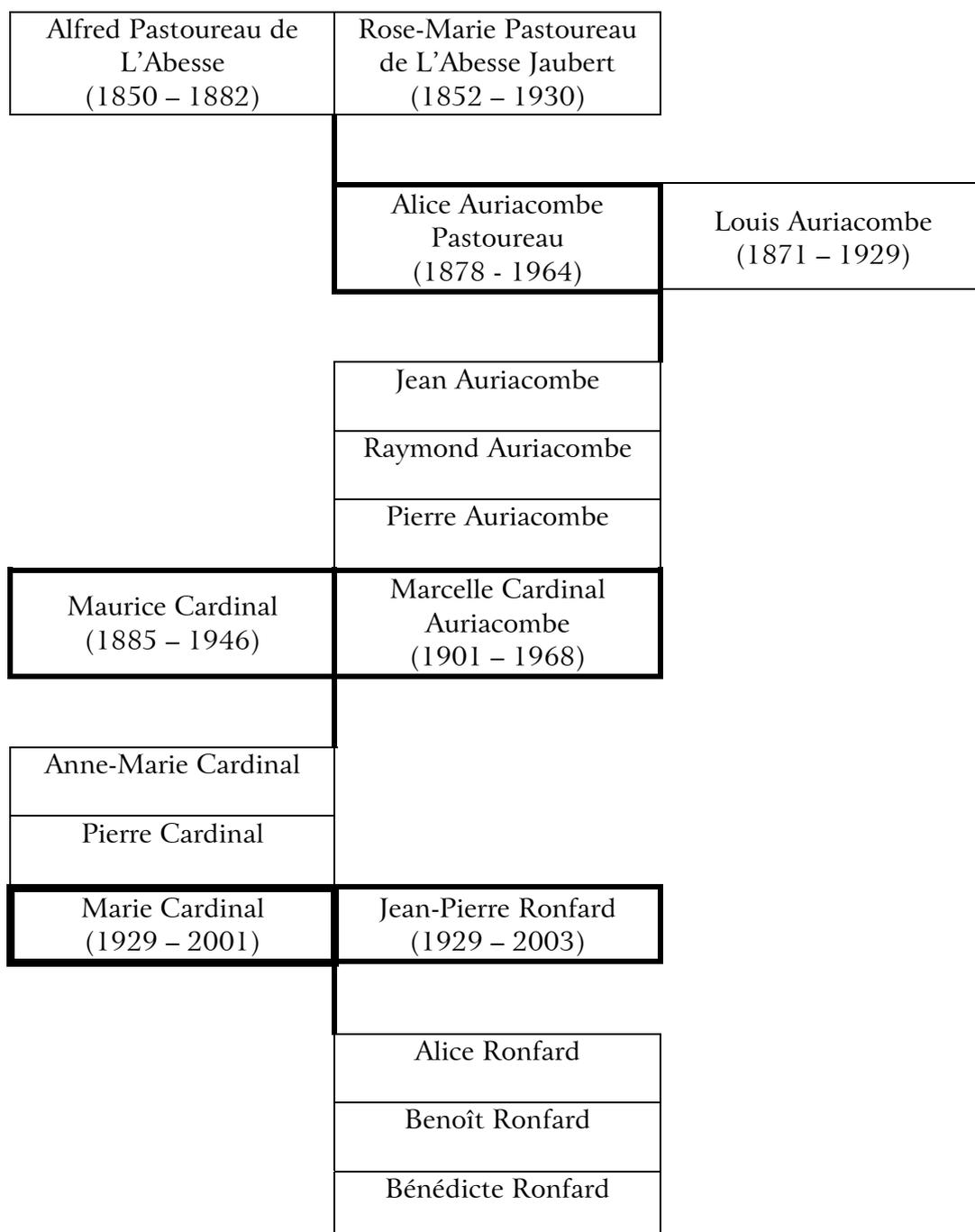
### CAPÍTULO 1.- Referencias biográficas

Se inicia el presente trabajo con unos capítulos dedicados a hacer una breve sinopsis sobre la biografía de Marie Cardinal. Éstos nos darán a conocer algunos aspectos de la vida de la escritora y de sus antecedentes familiares; asimismo, tienen una finalidad concreta: las referencias biográficas nos servirán para comprender el advenimiento de Marie Cardinal al mundo de la escritura. Por tanto, para desarrollar esta parte nos hemos basado en primer lugar en los textos de esta escritora. Tomaremos como punto de partida los hechos narrados en sus obras de carácter autobiográfico, así como en el contraste y la repetición de esos mismos acontecimientos en sus novelas. En segundo lugar, estos hechos y datos biográficos expuestos han sido contrastados y ampliados con la familia de la escritora.<sup>1</sup> Haremos después una descripción de las personas que influyeron más directamente en la vida de esta autora.

Realizar un árbol genealógico de Marie Cardinal resulta complicado debido, por una parte, al propio hermetismo familiar en todo lo que no coincidiese con los datos ya publicados en sus obras autobiográficas; y, por otra, debido a la propia Guerra de Independencia de Argelia que generó una pérdida de documentación. Debemos especificar que esta escritora habla fundamentalmente acerca de su familia materna, ya que el contacto con la familia paterna fue escaso por no decir nulo. Asimismo, es necesario subrayar

<sup>1</sup> Los datos expuestos en este trabajo han sido facilitados o contrastados con D. Jean Pierre Ronfard, marido de la escritora, y con su hija D<sup>a</sup> Alice Ronfard.

que estas referencias biográficas sobre su familia materna y paterna reproducidas en sus libros, son las transmitidas oralmente por los propios familiares de generación en generación. Por tanto, representaremos la rama materna de Marie Cardinal, a partir de los bisabuelos, y pasaremos después a conocer mejor algunas de estas personas.



En las biografías de Marie Cardinal siempre aparece como fecha de nacimiento 1929, sin embargo, en las fotos del álbum familiar confeccionado por su madre, Marcelle Cardinal, podemos ver fotografías de la escritora siendo una niña de aproximadamente un año con fecha de 1929, así como otra de una niña algo mayor, fechada en 1930. También se conserva en dicho álbum un mechón de pelo de Marie Cardinal en un sobre en el que se indica la fecha y la edad: dos años, 1930. (Todas estas fotografías están reproducidas al final de esta tesis). El marido de la escritora nos comentaba en tono jocoso que su esposa se quitaba un año porque él nació en 1929, pero en enero, (Marie Cardinal en marzo), y le decía que era más viejo que ella puesto que le llevaba dos meses. No sabemos realmente cuál de los dos años de nacimiento es el real, pero quien se quita años para parecer más joven, no se quita solamente uno. Es posible que hubiese alguna razón más poderosa, de índole emocional, y quizás relacionada con el tiempo transcurrido entre el divorcio y la concepción de esta niña. No son más que suposiciones que no podemos comprobar pero que comentábamos con Jean-Pierre Ronfard. De hecho, fue él quien nos señaló este detalle y nos indicó que nos fijásemos en las fechas del álbum fotográfico.

### **1.1.- Los primeros antepasados: la llegada a Argelia**

Marie Cardinal relata en varias ocasiones los comienzos, la llegada de su familia a Argelia, así como los acontecimientos posteriores que la escritora consideraba más relevantes. Es necesario señalar que aunque aparentemente Marie Cardinal dé la impresión de ser locuaz en lo que a su familia se refiere, esto es sólo en apariencia, ya que los acontecimientos narrados suelen ser siempre los mismos, bien porque son los que más han marcado la vida de la escritora; bien porque prefiere guardar celosamente los demás. Si prestamos atención a sus escritos, o a sus entrevistas, descubriremos que se limita a contar brevemente y con hechos puntuales su vida desde la niñez hasta el momento

en el que se psicoanaliza. En contadas ocasiones tratará sobre su vida familiar posterior. Por consiguiente, ilustraremos esta parte con citas procedentes tanto de sus obras autobiográficas como de sus novelas, y concretamente de: *La clé sur la porte*, *Les mots pour le dire*, *Autrement dit*, *Au pays de mes racines*, *Les pieds-noirs*, *Le passé empiété* y *Amour... amours...*

Del primer antepasado que se instaló en Argelia, la escritora cuenta una historia un tanto novelesca. Marie Cardinal la relata tal y como le fue transmitida y así lo hacen también sus hijos. ¿Qué hay de real en ella? No resulta fácil averiguarlo. Lo cierto es que aproximadamente hacia 1836, se instaló en Argelia este primer antepasado. Según lo transmitido por la familia se trataba de un marqués cuyo apellido real es Pastoureau de l'Abesse. Este marqués vivía en Francia, tenía tierras y gozaba de una buena posición económica. Pero el destino quiso que se enamorase de la esposa de un notario y como el divorcio no era legal aún, recurrieron a la alternativa más común de esa época: decidieron fugarse juntos. Marie Cardinal lo relata por primera vez en *Autrement dit: C'était l'épouse d'un notaire. L'amour qu'ils éprouvaient l'un pour l'autre était si fort qu'ils avaient décidé de s'enfuir (à l'époque le divorce était inconcevable) et d'aller cacher leur passion loin de tous. Justement c'était la conquête de l'Algérie.*<sup>2</sup> Este episodio es narrado también en su última novela donde nos dice: *C'était un aristocrate, un marquis. Il était tombé amoureux de la femme de son notaire, il l'avait enlevée, et il était venu se cacher avec elle dans une terre nouvellement conquise, l'Algérie.*<sup>3</sup>

En esos momentos Argelia estaba inmersa en un proceso de colonización. Las concesiones de tierras a los franceses que se instalaban allí eran importantes. Así, este primer antepasado decidió marcharse con la mujer a la que amaba a Argelia y crear una nueva familia y unas nuevas raíces: *L'ancêtre avait emporté des biens, des meubles, de l'argent. En plus, sitôt arrivé, on lui avait*

<sup>2</sup> *Autrement*, p. 21

<sup>3</sup> *Amour*, p. 42

*octroyé une concession de quelques milliers d'hectares à défricher. S'il en tirait quelque chose ils lui appartiendraient, dans vingt ans.*<sup>4</sup> Y así se refiere también a este hecho en su último libro: *Le vieux grand-père était riche. A son arrivée on lui avait attribué d'immenses concessions. Puis il avait acquis des terres, achetées pour une bouchée de pain aux tribus nomades de la région.*<sup>5</sup>

En esa época la tierra era cenagosa y la labor fue, por tanto, bastante dura. Hubo que resecar la tierra y convertirla en apta para ser cultivada: *Cette terre, les premiers colons s'étaient donné du mal pour la rendre cultivable. Ils avaient asséché les marécages qui grouillaient de vipères et de moustiques à paludisme. Ils avaient drainé l'eau salée qui imbibait les plaines côtières. Ils avaient ensuite dessalé ces plaines pour les rendre fertiles.*<sup>6</sup> Pastoreau de l'Abesse se instaló en Mostaganem, en el departamento de Orán, y allí construyó la granja familiar. Este lugar es muy importante para Marie Cardinal y lo cita de forma reiterada en su obra, siempre a modo de referente, como un punto de estabilidad, origen de su vida y de sus raíces. En bastantes ocasiones hace mención a su construcción, y en bastantes obras, la mayoría de los recuerdos infantiles evocados transcurren en esta finca. Se trataba de una gran edificación rodeada de jardines y árboles en la que residían su familia y los empleados de la casa y de la finca agrícola. Hace una breve referencia en *Les mots pour le dire: Sur le fronton triangulaire de l'habitation, entre le ciel et la terre était inscrite la date de construction: 1837.*<sup>7</sup> Y más tarde nos señala otra vez este dato en su siguiente libro: *[...] puis il a fait construire une grosse ferme toute pareille à celles de son pays. Une ferme fortifiée cependant: les bâtiments et les jardins étaient gardés par de hauts murs [...]*<sup>8</sup>. En *Les pieds-noirs*, también se refiere a este lugar con una descripción más detallada:

<sup>4</sup> *Autrement dit*, p. 21

<sup>5</sup> *Amour*, p.43

<sup>6</sup> *Mots*, p. 154

<sup>7</sup> *Mots*, p.106

<sup>8</sup> *Autrement dit*, p. 21

Et puis il y avait la ferme. Elle avait gardé, en partie, les hauts murs de son enceinte fortifiée. Elle datait de 1836, à cette époque on craignait encore les razzias. Le premier grand-père l'avait voulue semblable aux bâtisses de son Bordelais natal. Elle était le centre de la verdure: une allée de cyprès limitait les jardins, une allée d'amendiers bordait l'orangerie, des eucalyptus gardaient l'entrée de la cour, et des oliviers accompagnaient jusqu'à la nationale asphaltée la route de la maison. Tout ça c'était chez moi, c'était le lieu où la vie et la mort des miens s'inscrivaient génération après génération.<sup>9</sup>

Vuelve a contarlo de nuevo en *Amour... amours...* con estas palabras: *Il y avait une belle maison construite par un grand-père en 1836, au temps de la Conquête, la date était gravée au-dessus de la porte d'entrée. [...] Il avait voulu une maison semblable à celle de son pays natal: le Bordelais.*<sup>10</sup> Asimismo, este primer antepasado fundó uno de los primeros pueblos de Argelia, que recibió el nombre de Hameau sous Forêt, en 1852: *Ces villages où fleurissaient les grenadiers et les roses s'appelaient "la vallée des jardins", "le hameau sous forêt"...*<sup>11</sup>

La granja estaba dedicada fundamentalmente al cultivo de la vid –como la mayoría de las tierras cultivadas por los colonos- aunque también tenían árboles frutales: *La vigne [...] a fait la richesse de l'Algérie colonisée. En effet, elle a permis non seulement un rendement plus important que n'importe quelle autre culture, mais, destinée aussi presque exclusivement à l'exportation, elle a alimenté les activités commerciales et de transport.*<sup>12</sup> Poco más se sabe del tatarabuelo de Marie Cardinal sino que –como acabamos de ver- supo sacar fruto de sus tierras. En cuanto a la felicidad junto a su pareja, duró poco, pues ésta falleció poco tiempo después del nacimiento de su primer y único hijo, Alfred.

<sup>9</sup> *Pieds-noirs*, p.14

<sup>10</sup> *Amour*, pp.42-43

<sup>11</sup> *Autrement dit*, p. 20

<sup>12</sup> *Pieds-noirs*, p. 164

La familia se verá marcada por los fallecimientos prematuros –por distintas circunstancias-, en primer lugar, como ya hemos indicado, la esposa del tatarabuelo; después, de varios varones. Alfred Pastoureau será el siguiente. Falleció también muy joven, dejando viuda y una hija de dos años, la abuela de Marie Cardinal: *Sa femme lui a donné un fils puis elle est morte. Son fils s'est marié. Celui-ci a eu une fille, Alice, puis il est mort à vingt-quatre ans.*<sup>13</sup>

## 1.2.- La abuela de Marie Cardinal: Alice Pastoureau de l'Abesse

Mujer de carácter e independiente, Alice Pastoureau de l'Abesse quedó muy pronto huérfana de padre -como acabamos de señalar-, pero también de abuelo, que falleció a los pocos años convirtiéndola en la heredera de su considerable patrimonio:

À huit ans elle perdait son grand-père qui en mourant, lui léguait son énorme fortune. Le vieil homme avait craint que, une fois seule, sa bru ne se remarie et dépose les biens de la famille dans sa nouvelle corbeille de mariage; aussi avait-il décidé que toutes ses vignes, toutes ses orangeraiés, toutes ses oliveraiés, toutes ses terres, tous ses bâtiments, toutes ses routes appartiendraient à sa petite-fille.<sup>14</sup>

Alice Pastoureau se educó por tanto bajo un matriarcado y este aprendizaje fue el que legó a su hija y a su nieta sucesivamente. Al quedar huérfana de padre y de abuelo siendo una niña de corta edad, se educó en un ambiente exclusivamente femenino y esta circunstancia desembocó en dos

<sup>13</sup> *Amour*, p. 43. En familia y entre amigos era llamada cariñosamente Mérotte. Marie Cardinal la adoraba y le puso su nombre a su primogénita.

<sup>14</sup> *Autrement*, p. 104

factores importantes. Por un lado, una educación sin presencia paterna; por otro, un aprendizaje de la independencia, de la autodeterminación y gestión de sus bienes, que no eran la tónica normal para una mujer nacida en 1878. Por otra parte, un profundo amor a la tierra que transmitió a generaciones futuras, y en particular a su nieta, Marie Cardinal. Mujer de gran carisma, Alice Pastoureau -aunque no tuviese estudios reconocidos- era culta, mundana y destacaba por su carácter alegre y por su buen humor: *Elle était rapide d'esprit, elle s'intéressait à tout et elle aimait rire par-dessus tout.*<sup>15</sup> En la última obra de esta escritora, *Amour... amours...*, también se hace referencia a esa forma de ser jovial, risueña que tanto contrastaba con el carácter agrio de su hija. La familia y amigos de Marie Cardinal también nos corroboraron que así era recordada, tal y como la describe su nieta:

L'âge n'avait de prise que sur son corps, pour le reste le temps était impuissant, car le rire s'était incarné en elle. Le rire. Le rire aux larmes, le rire à gorge déployée, mourir de rire, sourire, rire aux éclats, rire comme une folle, rire pour un rien. Pour elle tout était prétexte à réjouissance, même le malheur. En cas de malheur elle attrapait le fou rire. "C'est plus fort que moi, c'est nerveux", disait-elle.<sup>16</sup>

Alice Pastoureau se casa con Louis Auriacombe y tendrá cuatro hijos, tres varones y una hija, Marcelle, llamada cariñosa y familiarmente Mimi, la madre de Marie Cardinal. A pesar de que al contraer matrimonio -tal y como eran los usos de esa época-, su marido y, más adelante, sus hijos administrasen la hacienda familiar, siempre estuvo atenta a la producción y a la correcta gestión de sus tierras:

<sup>15</sup> *Autrement*, p. 104

<sup>16</sup> *Amour*, p. 40

Devant son fauteuil de rotin on dressait une table et une grosse balance. Elle était là pour recevoir, avec du thé à la menthe, les petits propriétaires arabes des environs qui avaient trop peu de vigne pour avoir leur propre cave et faire leur propre vin. Alors ils vendaient leur raisin à ma grand-mère.<sup>17</sup>

Esa preocupación y ese amor por la tierra y por Argelia fue el que supo transmitir a su nieta. Alice Auriacombe, mujer acostumbrada a viajar y a residir en diferentes lugares, así como posteriormente su nieta Marie Cardinal, consideraba la granja como su verdadero hogar. La finca de Mostaganem, además de constituir la base de la economía familiar, era el lugar en el que se hallaban las raíces de la familia. Aunque viviesen en la capital, en Argel, durante buena parte del año, en Mostaganem encontraban el calor del hogar. Así, expresa la escritora ese sentir de su abuela:

Il fallait qu'elle aille à la ville afin de trouver un mari chrétien, et aussi pour aller à l'Opéra, pour danser, pour embarquer sur des paquebots qui la mèneraient en France, pour mettre au monde les quatre enfants qu'elle désirait avoir, mais chez elle c'était toujours la belle demeure de la campagne.<sup>18</sup>

Sin embargo, administrar su rico patrimonio no significaba descuidarse en otros deberes propios de una mujer de la alta burguesía; es decir, asistir y organizar eventos sociales, así como ayudar a los necesitados. Alice Auriacombe trabajó para la Cruz Roja en Argelia y llevó a cabo una destacada labor de organización que le valió, tras la Primera Guerra Mundial, un prestigioso reconocimiento: la medalla de la Legión de Honor. Alice Auriacombe organizaba fiestas y otros eventos sociales con el fin de recaudar fondos para

<sup>17</sup> *Mots*, p.157

<sup>18</sup> *Amour*, p. 44

alimentos y ropa para los soldados: *Ma grand-mère avait organisé kermesse sur kermesse, gala sur gala, afin d'alimenter les ouvriers de la Croix Rouge qui expédiaient des tonnes de vêtements et de provisions aux soldats du front. Je crois que c'est à cause de ça qu'elle avait eu la Légion d'honneur.*<sup>19</sup>

Este carácter activo, organizador, independiente, será un modelo de aprendizaje; en primer lugar, para su hija, Marcelle; después, para su nieta Marie Cardinal. Ambas viven inmersas en un ambiente que no es el habitual para esa época. No olvidemos que estamos hablando de final del siglo XIX y primera mitad del XX y que se trata de una familia de la alta burguesía, con muchos bienes. Alice Auriacombe educará a su hija en un ambiente de opulencia, de educación y cultura, pero también de bastante libertad para la mujer. Alice Auriacombe no es una rica burguesa que se queda estrictamente en casa dando órdenes a sus empleados, recibiendo a las amistades una tarde semanal y acudiendo a las veladas y actos sociales, que sería lo considerado normal para esa época. Gestionará sus bienes y además se encargará de organizar los eventos necesarios para recaudar fondos para la Cruz Roja. Así pues, es una mujer que entra y sale de casa, que trabaja fuera del hogar. Su hija, Marcelle Auriacombe, percibirá toda esta actividad como algo natural, y ella misma, continuará la labor de su madre en la Cruz Roja, y trabajará posteriormente –igual que su progenitora-, de forma completamente altruista.

En cuanto a esta escritora, se educa en un ambiente más estricto, más asfixiante y religioso que su madre. Sin embargo, desde su más tierna infancia, también verá a su madre trabajar y ser independiente. Este entorno de libertad percibido desde niña y visto como algo normal, propiciará de adulta, que, llegado el momento, sea capaz de tomar las decisiones oportunas para mostrar su disconformidad con su vida y hacer justo lo contrario de lo aprendido. Una persona no se vuelve liberal repentinamente, ni le da cambios radicales y bruscos a su forma de vivir, a sus hábitos. Siempre hay un fondo, aunque sea

<sup>19</sup> *Pieds-noirs*, p. 42

inconsciente que mueve a la persona a actuar de determinada manera. Así, esta escritora, a pesar de las reglas estrictas y severas a las que fue sometida y que asumió desde niña, también pudo vivir en un medio en el que veía tanto a su abuela como a su madre tomar sus decisiones de forma independiente y actuar según su libre albedrío, y ese aprendizaje, que quedó grabado en su inconsciente, le ayudó posteriormente a adoptar una postura valiente, a romper con los lazos que la unían a su pasado.<sup>20</sup>

### 1.3.- La madre de Marie Cardinal: Marcelle Auriacombe

La vida de Marcelle Auriacombe, llamada Mimi en familia, y a la que tantas veces alude esta escritora en su obra, se ve marcada por un hecho fundamental: su matrimonio. Podemos decir que hay en su vida un antes y un después. Hasta que conoce al que será su marido, Maurice Cardinal, lleva la vida normal que cualquier otra joven de conocida y rica familia de la época. Recibe una educación esmerada y sigue los estudios que se consideraban apropiados para una mujer en esos momentos: enfermería. Por otra parte, tenía un don natural para la medicina.

Era una persona querida y estimada por su proceder caritativo y altruista. De hecho, -como ya hemos dicho anteriormente- siguió los pasos de su madre en la Cruz Roja. Sin embargo, no se limitó a organizar eventos con la finalidad de recaudar fondos. Realizó también una labor de campo, ya que ella misma salía cada mañana y efectuaba tareas de enfermería entre los más necesitados, por las aldeas o en la ciudad. Este trabajo la mantenía ocupada durante todo el día: *Ma mère, après la messe du matin, partait soigner les pauvres*

<sup>20</sup> Alice Ronfard, hija de la escritora, nos insistió bastante en el poder que tenían estas mujeres (su abuela y su bisabuela); en primer lugar, el poder adquirido gracias a la holgada economía; en segundo lugar, porque eran personas cultas. Dinero y cultura dieron paso a la libertad de actuación.

*dans les dispensaires de la ville ou les raïmas des campagnes.*<sup>21</sup> Además, creó un centro para niños pobres y huérfanos. Así pues, era una persona muy conocida, querida y respetada entre los más desfavorecidos: *Sur les hauteurs d'Alger ma mère avait créé pour la Croix Rouge un centre d'accueil destiné à héberger les enfants des bas quartiers.*<sup>22</sup> Cuando conoce a Maurice Cardinal, es prácticamente una niña al lado de ese hombre casi veinte años mayor que ella. Se casa un poco por arrogancia: era un hombre guapo, apuesto, y el soltero más codiciado de la alta sociedad en la que se desenvuelve:

L'ainée de ses enfants était sa fille Mimi qui avait épousé, à dix-neuf ans, un homme beaucoup plus vieux qu'elle. Elle s'était mariée par orgueil avec un brillant ingénieur dont toutes les femmes de la ville raffolaient. Elle s'était mariée par bravade: ses parents ne voulaient pas de cet homme à cause de son âge. Mimi n'a pas mis longtemps à découvrir qu'elle n'aimait pas son mari et elle a demandé le divorce.<sup>23</sup>

Con el matrimonio cambiará su vida ya que con el paso del tiempo se encontrará casada con un hombre con el que no se entiende y que además le oculta una enfermedad: Maurice Cardinal padecía tuberculosis. Este hecho será para ella primordial puesto que a causa de la enfermedad de su marido, su hija primogénita morirá de una meningitis tuberculosa, heredada genéticamente de su padre. A partir de ese momento su relación matrimonial empeorará. Si antes tenía desavenencias con su marido, ahora no lo soportará, del amor pasará al odio. Lo hará el único responsable de la muerte de su hija, que no llegó tan siquiera a cumplir un año. Por otra parte, se siente traicionada, engañada por haber tenido conocimiento de la enfermedad de su marido sólo tras la muerte

<sup>21</sup> *Racines*, p. 113

<sup>22</sup> *Racines*, p. 100

<sup>23</sup> *Amour*, p. 44

de su hija. No le perdonará jamás: *“Il aurait tout de même pu se faire mieux soigner avant de m’épouser. Il ne m’a même pas prévenue. C’est une honte, une malhonnêteté.”*<sup>24</sup>

Después de este acontecimiento sucederá un lento y paulatino deterioro de la relación conyugal que dará lugar, en Marcelle Cardinal, a la gestación y maduración de su divorcio. Sin embargo, éste no se llevará a cabo hasta algunos años más tarde. Maurice Cardinal intentará salvar su matrimonio y que su mujer sustituya el dolor de la pérdida de su bebé, con la alegría del nacimiento de un nuevo hijo y en 1924 dará a luz a Pierre Cardinal, hermano de esta escritora. No obstante, el matrimonio no superará sus diferencias y Marcelle Cardinal decide divorciarse, a pesar de las habladurías y de los comentarios que este acontecimiento pudiese suscitar, teniendo en cuenta, por una parte, que es una mujer quien tomará la iniciativa; por otra, que estamos hablando de principios del siglo XX; y, finalmente, el medio en el que vivía: alta burguesía. Para poder divorciarse de su marido promete a la Iglesia que no volverá a contraer matrimonio y se refugia en la religión que practica a diario.

Tras la separación de su marido, se dará cuenta de su nuevo embarazo, o quizás lo sabía pero calló y decidió seguir adelante con su divorcio. De este embarazo nacerá Marie Cardinal: *La procédure du divorce était à peine engagée quand Mimi a dû admettre qu’elle était enceinte. La petite Lola est donc née en plein scandale.*<sup>25</sup> Asistiremos, a partir de este relevante acontecimiento, al cambio y a la diferente actitud de Marcelle Cardinal según el ambiente en el que se desarrollase. Por un lado, en la calle, en sociedad, representa la persona caritativa y bondadosa a la que hemos aludido anteriormente; por otro, en el seno familiar, se muestra con su auténtico carácter: el de una mujer autoritaria, severa y austera.

<sup>24</sup> *Mots*, p. 66

<sup>25</sup> *Amour*, pp. 44-45

Por tanto, por una parte, tenemos la visión de las personas alejadas del entorno familiar, que ven en ella a una mujer amable, educada, con un trato correcto y buena con el prójimo: *Ils connaissaient tous ma mère et ils l'aimaient parce qu'elle les soignait et savait leur parler.*<sup>26</sup> Y por otra parte, de su familia, concretamente de su hija y de sus nietos, que tienen el recuerdo de una mujer triste, amargada y de carácter agrio.<sup>27</sup> Elocuentes son las palabras de la escritora puestas en boca de la narradora de *Les mots pour le dire: De ma mère, maintenant, j'ai le souvenir de l'avoir aimée à la folie au cours de mon enfance et de mon adolescence, puis de l'avoir haïe et enfin de l'avoir volontairement abandonnée très peu de temps avant sa mort qui a d'ailleurs mis un point final à mon analyse.*<sup>28</sup> A causa de su mentalidad extremadamente religiosa no se planteará el aborto, aunque sí intentase provocárselo de forma natural, sin conseguirlo. Así, interiormente, renegará de su hija en la que proyectará el odio que profesaba a su marido.

#### 1.4.- El padre de Marie Cardinal: Maurice Cardinal

Maurice Cardinal procedía de La Rochelle. Se educó en el seno de una familia tradicional, burguesa, de buena posición económica. A los diecisiete años, por desavenencias personales con su padre, abandonó el hogar familiar para demostrar que era capaz de salir adelante por sí mismo, de ser autónomo. Se marchó a París donde trabajó de albañil a la vez que prosiguió sus estudios por la noche hasta obtener el título de Ingeniero de Caminos. Su intención era

<sup>26</sup> *Clé*, p. 176

<sup>27</sup> Hemos podido contrastar esta ambivalencia; al preguntar a Alice Ronfard acerca de su abuela materna, nos señalaba ese triste recuerdo del carácter severo, intolerante y amargado. Sin embargo, en conversación con Barbara Acquart, amiga íntima de Marie Cardinal, nos sorprendía con otra versión, para ella, la madre de la escritora fue una excelente persona que ayudó a su familia, y concretamente a sus padres en momentos difíciles. Su recuerdo era por tanto de agradecimiento.

<sup>28</sup> *Mots*, p. 86

la de regresar una vez conseguida una buena posición social y económica para demostrar a su padre que había podido labrarse un porvenir sin su ayuda.

Se marcha para cumplir el servicio militar y posteriormente estalla la Primera Guerra Mundial. A consecuencia de esta guerra contraerá una enfermedad bronquial: resulta intoxicado por los gases de una bomba que cae próxima a una trinchera en la que estaba. De hecho, salva su vida gracias a los cuerpos sin vida de sus compañeros de trinchera que le caen encima y le protegen. Sin embargo, en el hospital en el que está ingresado contrae una tuberculosis que resulta incurable debido al mal estado en el que habían quedado sus bronquios y sus pulmones tras la inhalación de los gases de la bomba. Esta enfermedad se manifestará cíclicamente, con períodos de mejoría y de recaída, hasta causarle la muerte en 1946: *La guerre, les tranchées, mon père sous un tas de soldats étouffés, préservé de la mort par l'épaisseur de la couche de cadavres, mais la poitrine rongée.*<sup>29</sup> Marie Cardinal se referirá a estos acontecimientos en varias ocasiones, y concretamente en su libro *Le passé empiété*, dedicará toda una parte a novelar la vida de su padre. Tras la mejoría de su enfermedad, será el propio ejército el que encargue a Maurice Cardinal la construcción de unos hangares en Argelia. Éste será el motivo por el que viaje a Baraki y se instale definitivamente en este país al concluir la guerra:

Mon père était ingénieur, gazé pendant la grande guerre, et envoyé par l'armée, en 1918, pour construire des hangars à dirigeables en Algérie, à Baraki. Il y est resté, a épousé ma mère qui était de beaucoup sa cadette et dont il a divorcé l'année même de ma naissance. Ma mère le détestait, même plus: elle l'excérait.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> *Mots*, p. 66

<sup>30</sup> *Autrement*, p. 24

### 1.5.- Marie Cardinal

Nace en Argelia, tras el divorcio de sus padres, hecho que condicionará su vida ya que queda bajo la tutela de su madre y mantendrá poco contacto con su padre. Pasa los inviernos en la capital, en Argel, donde asiste al colegio y parte del verano en Francia; aunque su lugar predilecto es la finca que la familia tiene en Mostaganem y en la que se refugian durante la Segunda Guerra Mundial. Recibe una buena y cuidada educación en consonancia con su procedencia burguesa y realizará estudios superiores en Francia y Argelia. No le permiten estudiar Ciencias Exactas porque su familia las consideraba demasiado masculinas y se inclina entonces por la filosofía; además, hará su tesis sobre Filón de Alejandría. Por otro lado, hay que subrayar que reside en un ambiente culto, de hecho, en su casa habrá una nutrida biblioteca a la que se referirá Marie Cardinal, así como a los destacados escritores que pasaban por ella:<sup>31</sup>

Ainsi Gide venait chaque jour se reposer dans notre bibliothèque, une petite pièce lambrissée couverte de livres du sol au plafond. Il y avait trouvé des éditions originales ou des éditions de luxe de ses ouvrages qu'il corrigeait avec acharnement. [...] A travers les franges du châle j'ai vu arriver des messieurs très sérieux et parmi eux Saint-Exupéry que j'avais vu d'autres fois et que j'aimais bien parce qu'il avait une petite tête ronde en haut d'un corps immense, toujours en uniforme.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Marie Cardinal comenta esta circunstancia en *Autrement dit* y su hija Alice Ronfard nos la confirmaría: su madre le contó que Camus, Giraudoux y otros escritores acudían a su casa en Argelia.

<sup>32</sup> *Autrement*, pp. 48-49

Es una gran amante del teatro y de las tragedias griegas y tiene madera de artista. Comenzó a hacer teatro en Argelia en el Centre Culturel Interface. Su profesor era Gilles Sandier. Tras un curso en Avignon participa en Argelia en una obra, *Cortège de Prévert y Cosma: Au cours de ce stage nous avons monté un spectacle et décidé d'en préparer un autre que nous voulions jouer en tournée à notre retour en Algérie. Ça devait être un récital Prévert-Cosma, avec des chansons et des poèmes.*<sup>33</sup> Obtuvo bastante éxito por su voz cautivadora. De hecho, estaba en el inicio de lo que hubiera podido ser una brillante carrera artística que sin embargo se vio truncada por la influencia de su madre que no consideraba apropiado que su hija se dedicase al arte dramático<sup>34</sup>:

Ma famille était relativement cultivée, nous avions une loge à l'Opéra et des fauteuils au théâtre mais de là à passer de l'autre côté de la scène... Les comédiens, les baladins, étaient des gens pas sérieux chez lesquels il se passait des choses pas trop chrétiennes. [...] J'ai été incapable de me décider, incapable de rejeter les principes et les préjugés dont ma tête était pleine et dont j'étais persuadée qu'ils étaient bons puisqu'ils étaient ceux de mes parents. Mais pendant le court laps de temps où j'ai chanté et dit des poèmes sur une scène, j'ai été très heureuse.<sup>35</sup>

Gracias al teatro, conoció al que se convertiría en su marido, Jean-Pierre Ronfard. En esos momentos era el asistente de Vilar en un curso sobre teatro al que asistía Marie Cardinal. Aunque las circunstancias familiares de su juventud la obligaron a abandonar la escena, sin embargo, jamás abandonó del todo el

<sup>33</sup> *Autrement*, p. 58

<sup>34</sup> Alice Ronfard nos comentaba que probablemente su madre heredó de su abuela Alice Auriacombe ese talante artístico. Por otra parte, le resultaba contradictorio que su madre no hubiera podido proseguir su carrera artística porque no estaba bien considerado mientras vivía inmersa en un medio cultural que favorecía precisamente ese talante artístico.

<sup>35</sup> *Autrement*, p. 59

teatro: no volvió nunca a actuar ni escribió teatro pero realizó varias traducciones de tragedias griegas. Asimismo, Marie Cardinal tenía predilección, -quizá obsesión-, por un personaje concreto, Clitemnestra, al que alude en varios libros y que protagonizará la tercera parte de su novela *Le passé empiété*.

La última tragedia griega que tradujo, *Oedipe à Colonne* de Sófocles, inédita, fue llevada a escena por su marido Jean-Pierre Ronfard en septiembre de 2003. Supuso un reconocimiento póstumo a la valía de esta escritora ya que, además de su marido, en la puesta en escena participaron sus amigos de toda la vida Barbara y André Acquart, que fue responsable de la escenografía. A Marie Cardinal y al matrimonio Acquart les unía una estrecha y larga amistad desde su juventud en Argelia; de hecho, aparecen citados en sus libros en dos ocasiones, en *Cet été-là* y en *Les mots pour le dire*, donde la narradora relata un sueño en el que André Acquart la lleva a ver un palomar en Le Luberon, hecho que ocurrió realmente. Así pues, la representación de esta última traducción significó para André y Barbara Acquart un homenaje no sólo a la escritora sino a su amiga.

También participó en tres películas. La primera vez, en una película que rodó su hermano en sus comienzos como realizador. Se llamaba *Maria Pilar* y Marie Cardinal interpretaba el papel de una criada árabe. Los actores protagonistas eran Viviane Romance y Peter Van Eyck. Se rodó en 1951 y era un melodrama, una adaptación de *Phèdre* de Racine en la vieja Casbah. Más tarde, participaría en otras dos películas: en *Mouchette*, de Bresson; y en *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, de Godard. Las impresiones de estas dos películas quedaron plasmadas en su libro *Cet été-là*.

Después de su boda con Jean-Pierre Ronfard, trabajó como profesora de instituto junto a su marido durante varios años pero siempre en el extranjero, en Grecia, en Viena, en Montreal y finalmente en Portugal. Precisamente durante su estancia en Portugal, pasaron unas vacaciones en España, y unos días en Málaga, y esta vivencia le sirvió, más adelante, para ambientar las

vacaciones que el personaje Camille se toma con su amante en su novela *La souricière*.

El matrimonio pronto tuvo tres hijos bastante seguidos y la salud de la escritora comenzó a debilitarse. Además, su salud mental se quebró a causa de un conjunto de hechos independientes unos de otros, pero que emocionalmente afectaban a Marie Cardinal: el estrés causado por las prisas de la vida cotidiana; el trabajo que dan tres niños pequeños; la guerra e independencia de Argelia, y por tanto, la expulsión de los colonos; y finalmente, sus traumas infantiles encerrados en su subconsciente. Todos estos factores en combinación, en una persona de gran sensibilidad dieron lugar a una depresión que fue progresivamente agravándose, y que la obligaron incluso a abandonar su trabajo. Así queda reflejado en *Les mots pour le dire* a través de su narradora:

En fait, c'est à partir de mon mariage que la chose s'était enflée au point de tout envahir finalement. Elle s'était nourrie des grossesses, des mois d'allaitement, de la fatigue quotidienne dans laquelle vit une jeune femme qui a trois enfants, un métier, une maison, un mari.<sup>36</sup>

Durante todos estos años, Jean-Pierre Ronfard, además de su actividad como profesor, hacía teatro simultáneamente. En 1960, le surge una gran oportunidad precisamente en el campo que más le atraía: el teatro. Se marcha entonces a Canadá para crear la Escuela Nacional de Canadá con Jean Gascon y a partir de ahí consagra su vida a la dirección teatral. En esa época, Marie Cardinal estaba ya muy enferma, completamente sumida en la depresión e incapaz de trabajar y de salir adelante por sí misma. Probablemente, a causa de su enfermedad, su relación con su marido se había deteriorado, y a partir de ese

<sup>36</sup> *Mots*, p. 257

momento, aunque no se divorcian, llevan vidas independientes; ella, en Francia y él en Canadá, con períodos de convivencia que normalmente coincidían con las vacaciones escolares. De hecho, ésta será una circunstancia recurrente que Marie Cardinal introducirá en sus novelas.

A causa de su enfermedad y de la incapacidad que le genera para valerse por sí misma, esta escritora tiene que trasladarse a vivir a París con su madre y su abuela que le ayudarán en el cuidado de sus hijos. Intentará curarse y busca solución a sus problemas de forma tradicional, acudiendo en primera instancia, al médico de cabecera; después, a bastantes especialistas de los que no obtiene ningún resultado. Tras sentirse en el fondo del abismo, llega un momento en el que apuesta por la vida -sentimiento que trasladará después a la mayoría de sus personajes femeninos abatidos-. De alguna manera, su gran sensibilidad le hace percibir que sus males tienen una raíz psicológica ya que, tras numerosos tratamientos para aliviar su ansiedad y cortar sus hemorragias, su salud física y mental lejos de mejorar está cada vez más deteriorada.

En esa época, en la década de los 60 estaban en pleno auge las teorías psicoanalíticas como medio para hacer frente a muchas enfermedades y Marie Cardinal decide, por tanto, buscar en esta nueva vía una solución a su problema. Su amiga Michèle Forgeois fue quien le facilitó la dirección del psicoanalista al que acudió hasta 1968 y con el que recuperó su autoestima y su independencia: *Qui a téléphoné au docteur? Est-ce moi? Est-ce Michèle? Je ne sais plus. Elle le connaissait et moi j'en avais entendu parler. Il est possible que ce soit moi. (Chez Michèle j'avais retrouvé des tranquillisants et j'avais pu juguler la chose.) Je ne sais plus.*<sup>37</sup>

Durante su tratamiento, comenzó a escribir su primera novela *Écoutez la mer*, que le valió un premio, y lo más importante, un aliento, una nueva disposición para enfrentarse a la vida. Tras esta novela, siguieron otras tres,

<sup>37</sup> *Mots*, p. 34

pero aún tenía que compaginar la escritura con otros empleos. Escribía artículos para distintas revistas y fue animadora en programas de radio; también presentó un programa de televisión dedicado a la mujer. Asimismo, trabajó durante bastantes años para Lucien Bodard repasando sus escritos. De hecho, hacía las veces de “negro” y fue su propia experiencia la que le sirvió para crear el personaje colaborador de Elsa en *Les grands désordres*.

Con la publicación de *La clé sur la porte* comenzó a ser una escritora conocida y a destacar por ese espíritu rebelde y adelantado que la caracterizaban. De hecho, comenzó a recibir numeroso correo de sus lectores. Su hijo Benoît Ronfard nos comentaba que había también bastantes lectoras que recriminaron a Marie Cardinal por presentar en su libro a una madre con ideas demasiado avanzadas y por la excesiva libertad que daba a sus hijos. Sin embargo, fue *Les mots pour le dire* la novela que la lanzó al éxito. Tras este libro comenzaron a llamarla para dar charlas y conferencias, para participar en debates. Acudía allí donde pudiese manifestar su opinión y defender sus posturas de mujer.

Tras la independencia y salida de los colonos de Argelia, Marie Cardinal siempre se sintió desarraigada. Su hija Alice Ronfard nos decía que su madre hacía extensivo este sentimiento a sus propios hijos (aún cuando no era así para ellos) quizá porque vivían distantes unos de otros. Esto la llevó en los años 80 a adquirir una bonita casa en el sur de Francia, en la Provenza, con la finalidad de crear unas raíces comunes para su familia: un lugar de encuentro familiar. Y consiguió su objetivo ya que eligió un lugar apacible, rodeado de verdor, de campo y en el que probablemente sintiera el mismo bienestar que le inspiraba la granja de Mostaganem de su infancia.

En este lugar y en esta casa escribió su última novela *Amour... amours...*, y dejó plasmado este sitio idílico en ella. Sitúa a la protagonista bajo la pérgola de bignonias de la casa. Precisamente, bajo esa pérgola tenía costumbre Marie Cardinal de sentarse con su tetera y su libro. Desde ella, esta escritora

contemplaba el paisaje: un gran patio con un enorme castaño, un pozo seco, el camino de olmos y el campo. Del mismo modo, la protagonista de su última obra se sienta bajo esa pérgola y, por un lado, admira el paisaje que la rodea. Por otro, se contempla a sí misma, sus recuerdos de toda una vida. En esta casa, rodeada de plantas pasó Marie Cardinal el final de sus días y bajo su árbol preferido, un magnolio, reposan sus cenizas.

## **CAPÍTULO 2**

### **LA INFANCIA DE MARIE CARDINAL**



## **CAPÍTULO 2.- La infancia de Marie Cardinal**

En este capítulo intentaremos mostrar cómo determinados hechos de la vida de Marie Cardinal, así como la relación con los miembros de su familia, son de suma importancia en la formación de su personalidad y en su futuro de escritora. Veremos cómo estos acontecimientos trascendentales quedan plasmados posteriormente en su obra literaria, y destacaremos, de entre todos sus libros, *Les mots pour le dire*, del que recogeremos la mayoría de las citas. En esta obra desarrollará más que en ninguna otra el propio análisis que hace de estas vivencias así como de su relación familiar. A través de la narradora, nos relatará cómo llegó a la escritura; cuáles fueron los motivos que la inclinaron a coger un día esos cuadernos escolares que utilizaba, y dejar que su imaginación en simbiosis con sus experiencias se fueran plasmando en ellos. Asimismo, citaremos otras fuentes en las que da directamente su testimonio acerca de esos mismos acontecimientos.

En primer lugar, abordaremos las circunstancias del nacimiento de Marie Cardinal. Estas circunstancias, como veremos a continuación, serán de vital importancia puesto que desencadenarán, mucho más tarde, en la edad adulta, el “segundo nacimiento”; es decir, el de la escritura. Por otro lado, y a raíz de esos acontecimientos que rodean el nacimiento de Marie Cardinal, su vida posterior se verá condicionada por ellos: vive bajo la tutela de su madre y en un ambiente familiar eminentemente matriarcal. Esto originará una relación y unos comportamientos diferentes con los distintos miembros de su familia nuclear: su padre, su madre y su hermano. Por tanto, será necesario abordar cómo quedan transferidas en sus obras esas relaciones tan dispares entre sí.

## 2.1.- El nacimiento de Marie Cardinal

Nace en Argelia, como indicamos en el primer capítulo, en un ambiente familiar privilegiado por la posición social y económica de sus padres. Sin embargo, habrá un factor de especial relevancia que marcará toda su vida, no sólo desde el nacimiento, sino desde el mismo momento de ser concebida y durante su vida intrauterina. Este factor es el divorcio de sus padres antes de su nacimiento, con todo lo que esto conlleva desde el punto de vista psicológico, social y religioso para su madre. Cuando la madre está en pleno proceso de divorcio, se dará cuenta de que se ha quedado de nuevo embarazada de un hombre al que no quiere, al que desprecia y maldice, y del que ha decidido separarse (es ella la que toma la iniciativa), pasando por encima de habladurías y solicitando un permiso especial a la Iglesia. A cambio, se ve obligada a no volver a casarse, ni tener relación con hombre alguno:

Après la mort d'Odette elle a mis deux enfants au monde, mon frère et moi –encore deux Saintjean aux yeux noirs-, elle a donc accepté, malgré sa haine, de faire au moins deux fois l'amour avec lui, avec le violeur, avec l'assassin... Puis elle a demandé le divorce. Ensuite elle est restée, terrible, magnifique, pure ... trois rues plus loin, n'abandonnant jamais sa garde méchante.<sup>1</sup>

De esta forma lo novela Marie Cardinal en *Le passé impiété*; los nombres son ficticios, pero el referente es claramente el de su madre. El recuerdo descrito en esta cita es el que probablemente mantiene de las conversaciones y comentarios escuchados a su progenitora sobre su padre; y, por tanto, este sentimiento es el que aflorará después en sus novelas.

<sup>1</sup> *Passé*, p. 245

Este suceso, para ese ser que está germinando en Marcelle Cardinal, es de suma importancia, ya que, desde el primer momento, no será una hija, fruto del amor y recibida con los brazos abiertos, sino más bien todo lo contrario. Es una hija no deseada, no querida, fruto del cumplimiento matrimonial, de la “obligación” de la esposa hacia su marido, y, por tanto, completamente rechazada. Además, este embarazo no supondrá un impedimento o un motivo de recapitación por parte de la madre para seguir adelante con su divorcio, pero sí será sentido como un castigo. Evidentemente, el feto percibirá todos estos condicionamientos negativos.

La doctora Françoise Dolto, que trabajó durante toda su vida, fundamentalmente con niños, habla de cómo afecta precisamente esta primera relación entre la madre y su futuro hijo. A través de su experiencia laboral llegó a constatar la importancia de ese período, ya que, si es negativo para el feto, si lo que percibe es ausencia de amor por parte de su progenitora, las sensaciones recibidas no se borrarán ni serán olvidadas: “Cette période de manque d’amour pendant la gestation ne peut pas être oubliée. [...] Elle marque et cela fait partie profondément de son être au monde.”<sup>2</sup>

Evidentemente, esta circunstancia ocupará un lugar primordial dentro de la producción literaria de Marie Cardinal, y será un motivo repetido que encontraremos en varias obras: *La clé sur la porte*, *Les mots pour le dire*, *Au pays de mes racines* y en *Amour... amours...*, (abordaremos este tema en el capítulo 5). A modo de ejemplo, veamos cómo solía contar la madre de la protagonista de *Amour... amours...* el nacimiento de su hija:

[...] “Lola est née en “occipito-sacré”, le menton en avant, toute la longueur de sa face en premier. C’était horrible, j’ai souffert le martyre. Le professeur Benamou est arrivé trop tard. Lola était déjà passée après m’avoir complètement déchirée, je baignais dans le

<sup>2</sup> F. DOLTO: *Sexualité féminine*, Gallimard, 1996, p. 344

sang. Horrible...” Quand elle entendait cette histoire Lola ne savait pas si sa naissance était une prouesse ou un crime.<sup>3</sup>

La protagonista queda desconcertada al escuchar este relato, no sabe “si reír, si llorar”, si fue una suerte el nacer, o si fue culpable por el sufrimiento causado a su madre. De hecho, compara su nacimiento con un crimen, que es un vocablo bastante duro y contundente. Asimismo, la doctora Dolto nos indica de qué manera este desamor a una edad tan temprana, y que aparentemente debería ser imperceptible, se manifiesta posteriormente, en la edad adulta, en enfermedades que ella atiende en su propia consulta. Incluso, ha tenido ocasión de psicoanalizar pacientes que sienten una profunda desazón pero no saben realmente cuál es el origen de ese malestar, y que además, se sienten también engañados por pagar unas sesiones de psicoterapia que aparentemente parecen inútiles. Lo relata en la siguiente cita:

“[...] le foetus est marqué par le manque d’amour, lorsqu’il arrive au monde, il est plus ou moins accepté. [...] ce sont des choses que l’on rencontre dans l’analyse et qui sont évidemment projetées sur l’analyste. “Mais qu’est-ce que je suis pour vous? Après tout, bon, je vous rapporte vos cinquante francs, mais n’importe qui vous les rapporterait.” C’est-à-dire que, au lieu de comprendre le transfert comme une relation d’intérêt réciproque pour un travail, ils sont là à comprendre que c’est simplement une exploitation et que, eux, ne sont rien d’autre que l’objet à exploiter: ils le croient tellement profondément que c’est une souffrance intense. Quand c’est à ce point, c’est parce qu’ils n’ont pas été acceptés au début de leur vie; et c’est ainsi qu’ils retrouvent ce sentiment.”<sup>4</sup>

<sup>3</sup> *Amour*, p. 22

<sup>4</sup> F. DOLTO: *Op. Cit.*, pp. 343-344

Resulta curioso, porque la narradora de *Les mots pour le dire* nos relata un hecho similar a esta experiencia de la doctora Dolto. La narradora, tras un período de gran avance personal que le hace sentirse ya muy recuperada, se tiene que enfrentar a otro período completamente opuesto: de hastío. Llega un momento en el que no sabe qué contar a su psicoanalista, no tiene nada que decirle que resulte novedoso y la ayude a progresar. Se produce entonces como un retroceso, una vuelta a los temores y por tanto una actitud crítica hacia el psicoanalista: se siente engañada de tener que ir tres veces por semana a la consulta, con el gran esfuerzo económico que suponía para ella, sin conseguir unos resultados palpables:

J'allais dans l'impasse et j'insultais le petit docteur. Je lui flanquais à la figure tout ce que j'avais entendu dire de la psychanalyse: que ça rend les gens encore plus fous, que ça en fait des obsédés sexuels, que ça détruit la personnalité. [...] La dépense était énorme. Le prix des séances engloutissait presque tout ce que je gagnais.<sup>5</sup>

La doctora Dolto insiste en este hecho, en la relevancia del nacimiento. Es muy importante para un niño tener un recibimiento feliz y acogedor por parte de sus padres. El hecho de que el recién nacido no pueda expresar sus sentimientos no quiere decir que no sea capaz de percibir el afecto y la ilusión con la que sus padres le miman. Estos primeros momentos de un bebé en un entorno de amor son determinantes para comenzar una vida con un desarrollo emocional equilibrado:

“Supposons, par exemple, que l'enfant, au sortir d'un milieu aquatique amniotique, trouve un monde qui lui refuse ou “oublie” de lui donner la chaleur d'un berceau préparé, la sécurité de deux

<sup>5</sup> *Mots*, pp. 193-198

têtes penchées sur lui unies dans la joie de le regarder et de prendre connaissance de sa première apparition au monde: la coupure sera alors trop brutale, traumatisante.”<sup>6</sup>

Evidentemente, la escritora recibirá una atención esmerada, impecable, pero siempre que nos refiramos al aspecto físico. Tendrá cuidadoras pendientes de cualquier necesidad del bebé y después de la niña. Sin embargo, el aspecto psíquico, afectivo, estará quebrado, como el matrimonio de sus padres. No sentirá el calor de dos padres afectuosos entre sí y con ella, sino todo lo contrario. Esta desatención afectiva se prolongará durante toda la infancia de la escritora y quedará ahí oculta, pero será la base, el origen primero que dará lugar posteriormente a su enfermedad:

“[...] si se producen discordancias entre las necesidades del bebé y los cuidados (tanto en relación con la alimentación o higiene como respecto a sus necesidades emocionales de atención, afecto) se desarrollará una falta básica que no será consciente pero quedará como marca de este período preverbal.”<sup>7</sup>

Los hechos ocurridos en este período prenatal, y durante la infancia, tienen más importancia de la que en general se le suele dar, y determinan actuaciones posteriores que se llevan a cabo de adultos. No se hacen las cosas porque sí, o por mera casualidad. No es el azar el que nos conduce hacia determinadas circunstancias o lugares; somos nosotros mismos los que nos dirigimos hacia ellos guiados por todo un bagaje emocional, cultural y social previo adquirido durante la infancia. Y concretamente, de esta etapa, son muchos los profesionales que insisten en la relevancia de los seis primeros años

<sup>6</sup> F. DOLTO: *Op. Cit.*, p. 76

<sup>7</sup> N. LEVINTON DOLMAN: *El superyó femenino: la moral en las mujeres*, Biblioteca Nueva, 2000, p. 115

de vida para la adquisición de unos valores y un desarrollo normal de las emociones.

Por este motivo, queremos subrayar en este capítulo la trascendencia del nacimiento de esta escritora, ya que, de no haber sido las circunstancias de su nacimiento las que fueron, puede ser que su vida hubiese seguido otros derroteros distintos a los de la literatura. De hecho, Marie Cardinal, comienza a escribir aproximadamente con treinta años, a raíz de su psicoanálisis, sin que previamente, durante su infancia o adolescencia, hubiese habido por su parte una especial afición por la escritura. No hay constancia de que hubiese practicado el arte de escribir en forma de cuentos o relatos, como ocurre con otros escritores, que desde edad temprana comienzan a inventar y relatar sus propias historias. Por consiguiente, ya el nacimiento será la primera semilla de lo que, posteriormente, irá creciendo en ella y la conducirá al diván del psicoanalista y, a partir de ahí, a la escritura.

## **2.2.- La relación con el padre.**

Un segundo factor de especial relevancia que se deriva del primero –el nacimiento en pleno divorcio-, y que marcará para siempre la vida de Marie Cardinal será la ausencia paterna. Al producirse la separación de sus padres de una forma traumática y al quedar Marie Cardinal bajo la tutela materna, verá a su padre con poca asiduidad. Éste se convertirá en el gran desconocido de la escritora. Esta falta de conocimiento paterna pesará sobre ella por siempre. Así lo manifestará y plasmará en *Les mots pour le dire* a través de la narradora:

Je savais que j'avais beaucoup souffert du divorce de mes parents qui s'étaient battus par-dessus ma tête jusqu'à la mort de mon père. Je savais que ma mère m'avait toujours inconsciemment

reproché ma naissance. (J'étais née, en effet, en plein divorce.) Je savais que, de ce fait, je ne connaissais pas du tout mon père.<sup>8</sup>

Asimismo, más tarde, tras la muerte de su padre, se dará cuenta de que, aunque siempre mantuvo una postura distante hacia él, sentía un gran vacío tras su pérdida y un gran sufrimiento originado por esa ausencia y desconocimiento paterno: *Je n'avais jamais compté avec lui et maintenant je devais compter sans lui, cela faisait un grand vide inexplicable.*<sup>9</sup> Esta carencia también será comentada en otras obras. Así, en *Au pays de mes racines* anticipará al lector el tema de su siguiente novela; le indicará que está trabajando sobre ese gran desconocido que es su padre; siente la necesidad de escribir sobre él. Esta profunda y larga reflexión constituirá la segunda parte de *Le passé impiété*:

Le personnage principal de mon prochain roman est un homme, un homme-père. J'ai du mal à construire ce livre parce que je ne sais pas ce qu'est un père. Je pensais trouver un peu le mien en revenant à Alger. Mon père n'est pas né en Algérie, mais c'est ici que je l'ai rencontré quelquefois et c'est à Alger qu'il est enterré.<sup>10</sup>

En esta novela, *Le passé impiété*, la protagonista aclara que para crear, para inventar la imagen de su padre, busca entre los recuerdos que tiene de él y sobre todo en su memoria. Intenta emerger esas vivencias, esas historias, esas palabras escuchadas y contadas por y sobre su progenitor:

Peu de documents, aucune lettre, mais des mots qui se baladent dans ma mémoire, qui me tentent. Ils vivent au ralenti en moi. Des mots-dormeurs à la respiration légère et rare. Des mots-clefs que je ne me décide pas à saisir, embrouillée que je suis par la

<sup>8</sup> *Mots*, p. 57

<sup>9</sup> *Mots*, p. 75

<sup>10</sup> *Racines*, p. 170

véritable histoire, celle que je ne connais pas, celle qu'il a vécue...  
Mon vrai père n'est-il pas celui que j'invente ?<sup>11</sup>

Asimismo, en esta obra la protagonista alude a las escasas ocasiones en las que disfrutaba de la presencia de su padre y del sentimiento de vergüenza que la invadía en aquellos momentos, (evidentemente, influida por la errónea imagen paterna inculcada por su madre):

J'ai rencontré mon père peu de fois et j'avais honte de lui chaque fois. Honte à cause de ce que ma mère disait: aventurier, malade, coureur... Honte aussi à cause d'autre chose: il était un homme. Quand j'étais avec lui, je n'étais plus une enfant, la fille de ma mère, j'étais une petite femme.<sup>12</sup>

En su última novela *Amour... amours...*, vemos que también señalará este vacío afectivo con las siguientes palabras: *Des mots viennent, elle pense manque, absence... solitude... Elle ne sait pas, ça a toujours été là... Flou, le visage d'un homme apparaît. Son père?*<sup>13</sup> ¿Por qué este sentimiento tan profundo, esta obsesión por la figura paterna que persistirá durante toda su vida? Probablemente tanto la madre como la familia materna son responsables de esto ya que inculcan a la niña una imagen negativa y poco respetuosa hacia la figura del padre. En su última obra queda resumido: toda la familia materna de la protagonista estaba enfrentada al padre, y la protagonista, Lola (reflejo de Marie Cardinal), en el centro, “entre la espada y la pared”, inmersa en la conflictividad y presenciando las discusiones y descalificaciones de los unos hacia los otros:

Sa mère contre son père, toute la famille contre son père, ses oncles entre eux, sa mère contre sa grand-mère. Ça se disputait

<sup>11</sup> *Passé*, p. 120

<sup>12</sup> *Passé*, pp. 62-63

<sup>13</sup> *Amour*, p. 57

toujours, ça criait, ça pleurait, ça se réconciliait avec des embrassades, des larmes, des rires. Seuls son père et sa mère étaient irréconciliables pour toujours. Toujours. Son père chez lui, seul. Sa mère dans le troupeau de ses frères, de sa mère, de tous les autres, ligüés contre son ancien mari.<sup>14</sup>

Psicológicamente esta difícil situación condicionará posteriormente la superación del complejo de Edipo. Este desamor supone una contradicción para la niña, ya que el padre fue en su día la persona elegida y deseada por la madre; y, en consecuencia, será la persona por la que la niña se sentirá atraída, de forma natural, desde el seno materno. El cariño y la protección de un padre son fundamentales para que una hija se transforme sin problemas de niña en mujer. Hasta la entrada en la edad adulta, la niña necesita sentirse confirmada por su padre. Este hombre por el que la madre debería sentir deseo y amor, sería posteriormente la persona que ayudaría a la niña (dentro de ese proceso natural de superación del complejo de Edipo) a sobrepasar las etapas edípicas y de identificación con su madre. Sin embargo, esta identificación no puede producirse porque es cortada de raíz; en primer lugar, por la ausencia paterna en la vida cotidiana; en segundo lugar, por ese desamor de la madre hacia el padre:

“Dans le cas où le géniteur n’est pas cet objet du désir [de la mère], les émois du foetus féminin correspondant au phallisme symbolique de la mère sont dichotomisés. Si le géniteur de l’enfant est absent, il manque à ce foetus féminin les résonances avec quelqu’un qu’elle a choisi pour venir dans le corps de cette femme. Quand la mère le rencontre parfois, mais en étant bien plus émue dans la rencontre avec un autre homme que celui dont elle a engendré l’enfant, il y aura certainement une contradiction, car les émois du foetus fille, qui est attracté par son géniteur, ne seront pas

<sup>14</sup> *Amour*, p. 59

accordés avec les émois de la mère, objet futur d'identification pour ce foetus féminin.”<sup>15</sup>

De hecho, la propia escritora es consciente de ello, pues pone en boca de la narradora de *Les mots pour le dire* las siguientes palabras: *Plus j'essayais de trouver mon propre chemin, plus je désespérais de le trouver dans le terrain que ma naissance m'avait donné.*<sup>16</sup> La figura paterna es de especial relevancia para el buen y normal desarrollo madurativo y psicológico de un niño o una niña. Su función principal es la de separar al hijo o a la hija de su madre y ayudarle a encontrar su propio “yo”, su propia subjetividad que le convierte en una persona diferente de su madre. Si el padre no proporciona una autoestima fuerte, o no tiene la posibilidad de hacerlo, o si la figura paterna no es sustituida por la de otro varón cercano al entorno familiar que ejerza esta función, la salud mental del niño o de la niña peligra y los problemas se mostrarán y desarrollarán posteriormente en la edad adulta.

A Marie Cardinal le fallará precisamente esta pieza tan fundamental del engranaje de la personalidad. Su padre no podrá ayudarla a madurar como mujer y, además, debido a la escasa relación entre ellos, le resultará un gran desconocido. Por otra parte, cuando va a visitar a su padre, acude con prejuicios y ve en él al enemigo de su madre y al culpable de sus desgracias. Le habían inculcado que los actos, la forma de vida de su padre, marcaban la suya propia simplemente por el parentesco familiar que la señalaban desde su nacimiento. Así lo expresa la protagonista de *Le passé impiété*:

Mon père et les femmes... chapitre infernal de mon enfance.  
Infernal! Le diable était en moi, circulait partout en moi, à cause de mon père, cet inconnu, cet étranger, cet homme: j'étais du même sang que lui. “Le péché de la chair est un péché mortel.” J'avais

<sup>15</sup> F. DOLTO: *Op. Cit.*, pp. 72-73

<sup>16</sup> *Mots*, p. 61

appris ça au catéchisme. J'étais damnée dès ma naissance, à cause de lui.<sup>17</sup>

Con el tiempo, esto se traducirá en el desconocimiento y en el vacío de la figura paterna que debe guiarla en las distintas fases por las que pasan todas las niñas: “[...] l’objet électif [...] pour la fille, [...] c’est le père, indépendamment du fait qu’il vive ou ne vive pas avec sa mère, qui, plus que tout autre homme est représentatif du style patriarcal que la société lui confère, puisque c’est son patronyme que légalement la fille porte.”<sup>18</sup> Durante toda su vida, Marie Cardinal sentirá la frustración de no haber podido conocerlo mejor, ya que, además, no tuvo tampoco la oportunidad de remediar estos desencuentros de la infancia en la edad adulta porque su padre falleció cuando ella tenía diecisiete años. Su hija Alice Ronfard nos comentaba que éste era un tema tabú ya que tratar este asunto con su madre daba lugar a una discusión asegurada. Así lo recuerda la narradora de *Les mots pour le dire*:

De mon père, que j’ai très peu connu, puisqu’il ne vivait pas avec moi et qu’il est mort au cours de mon adolescence, je gardais le souvenir d’un homme fringant, portant guêtres, chapeau et canne. Petites moustaches, belles mains, sourire éclatant. Il me faisait peur. Je ne savais rien de l’univers masculin.<sup>19</sup>

Concluye que sentía miedo de su padre y que no sabía nada del mundo masculino, dando a entender, como comentábamos al principio, que se educó en un matriarcado, y como vemos en la cita que sigue, que corrobora lo ya expuesto, la imagen del padre es fundamentalmente la imagen transmitida por su madre. Ésta es quien se encarga de crear una figura paterna con unas

<sup>17</sup> *Passé*, p. 90

<sup>18</sup> F. DOLTO: *Op. Cit.*, pp. 244-245

<sup>19</sup> *Mots*, pp. 63-64.

características determinadas y subrayando los aspectos de la personalidad con absoluta subjetividad:

Ainsi ai-je découvert que depuis ma petite enfance la chose était dans mon univers et que mon père ne pouvait rien faire pour moi. Il avait les dimensions que ma mère lui avait données, il n'avait pas de dimensions propres. Mon père est un inconnu total qui n'a jamais fait partie de ma vie.<sup>20</sup>

Por tanto, cuando está con su padre, no lo ve a través de sus propios ojos, sino bajo la mirada que la madre ha condicionado previamente. Después, ya adulta, necesitará acudir al psicoanálisis para -a través de la psicoterapia- descubrir la manipulación a la que fue sometida y expulsarla fuera de sí misma. No podrá buscar a su padre para intentar conocerlo porque ya ha fallecido; por tanto, será en el diván del psicoanalista dónde tendrá que hallar las respuestas a sus preguntas y las soluciones a sus dificultades internas que tienen su origen en el mismo nacimiento, incluso antes, en el momento de ser concebida.

Así, en la cita anterior, la misma narradora señala que toma conciencia de que la enfermedad que padeció tuvo su origen en su infancia; precisamente en esa ausencia paterna, a causa de las malas relaciones de sus padres incluso tras su divorcio. Como consecuencia de estas malas relaciones, su padre no podía hacer nada por ella, porque no tenía la oportunidad de pasar más tiempo con su hija. Crece en un ambiente hostil, inseguro y lleno de contradicciones. Ese primer vacío, esa falta de amor del que no se siente consciente es “la chose” de su infancia que la atormenta y a la que se refiere.

Ya hemos señalado que esta desazón psicológica a causa del vacío paterno, será descubierta por la escritora a través del psicoanálisis; sin embargo, no llegará a superarla nunca. De hecho, tendrá tal dimensión, que dedicará

<sup>20</sup> *Mots*, p. 78

toda una parte de su libro *Le passé impiété* a la figura de su padre (ya lo hemos indicado anteriormente). Así, la protagonista de esta novela, se inventará y narrará la vida de su progenitor. Sin embargo, tras el personaje de Jean-Maurice (el padre de la protagonista) se esconde un trasfondo de realidad. A grandes rasgos, los hechos que se relatan son reales; pertenecen a la vida del padre de Marie Cardinal. Asimismo, muchos de los nombres utilizados para los personajes son verdaderos: los abuelos paternos de Marie Cardinal se llamaban realmente Ernestine y Théodule; Mimi era el nombre que se le daba a su madre en familia; su padre se llamaba Maurice y el apellido utilizado en el libro para la familia materna Lacombe, es una transformación del apellido real, Auriacombe.

### **2.3.- La relación con la madre.**

La madre de Marie Cardinal es una mujer autoritaria, severa y muy estricta que educa a su hija en un ambiente rígido y con un trato desigual entre su hermano y ella. Por su parte, cuando la escritora es una niña idealiza a su madre y pone todo su empeño en agradarla, en seguir correctamente las instrucciones y enseñanzas que le da; sin embargo, sufre el continuo desencanto de no conseguirlo. Su madre, una mujer además muy bella, es vista como ese ser perfecto al que debe imitar y al que no consigue parecerse por más que lo intenta; es una cima inalcanzable.

Evidentemente, este sufrimiento de la niñez, tendrá su proyección en la obra literaria de esta escritora, y será fundamentalmente en *Les mots pour le dire*, donde relatará esas vivencias así como el perfil de su progenitora, aunque volverá de nuevo a describirla en otras obras, entre ellas, en *La clé sur la porte* y en *Au pays de mes racines*; en definitiva, en sus escritos de carácter más personal. Además, debemos indicar que este “ajuste de cuentas” de hija a madre es una

característica de más de una escritora del siglo XX. La escritura es utilizada como medio para rechazar, para expresar la disconformidad con el modelo de educación recibida a través de la madre. Son cada vez más numerosas las escritoras que revelan en sus libros estos desacuerdos y oposiciones en sus relaciones con la figura materna. Así nos lo comenta Usandizaga:

“De manera casi unánime, desde principios de siglo, las escritoras se hacen conscientes de la relación materna, de la importancia de su experiencia de hijas, de las tensiones inevitables que a menudo se crean a raíz de la necesidad de las mujeres con vocación artística de rechazar los modelos maternos, y poco a poco empiezan a ser muchas las escritoras que reservan palabras a sus madres, palabras cada vez más determinantes.”<sup>21</sup>

Podemos afirmar, pues, que Marie Cardinal, formaría parte de ese grupo de escritoras que contestan a través de la escritura los modelos de aprendizaje recibidos, y tal y como indica la cita anterior, reservan palabras determinantes a sus madres. Esta escritora utiliza las narradoras de sus historias, sus personajes femeninos, para relatar esos acontecimientos de la infancia y adolescencia relacionados con su madre. Ellas se encargarán de hacer la descripción de la figura materna, así como de la actuación de ésta con su hija.

Es preciso subrayar que las referencias en las que se describe a una madre rebotante de felicidad y amor hacia su hija son realmente escasas. En *Les mots pour le dire*, algún episodio en el que relata los cuidados maternos ante una enfermedad (con el consiguiente deseo de la niña de estar enferma para recibir esa atención más especial), y algunas aficiones compartidas, como el gusto por las flores. Por el contrario, es explícita en los episodios en los que narra esos sentimientos de incompreensión y de frustración ante los esfuerzos inútiles por

<sup>21</sup> A. USANDIZAGA: *Amor y literatura*. PPU, Barcelona, 1993, p. 159

ser y comportarse como esa hija perfecta, modélica y, por tanto, “digna” del cariño de su madre:

Je ne cessais jamais d’espérer qu’un jour je trouverais ce qui la rendrait heureuse, encore plus heureuse et plus belle, ce qui effacerait ce malentendu entre nous, cette impossibilité où j’étais, je ne savais pourquoi, de lui plaire complètement.<sup>22</sup>

Como vemos en esta cita, y también en la siguiente, su mayor deseo es encontrar la clave de la felicidad de su madre y, a través de ésta, la suya propia. Siente que el amor que le profesa no es suficiente, puesto que no recibe a cambio ninguna contrapartida: *La porte de son bonheur m’était donc fermée puisque je pensais ne pouvoir l’ouvrir qu’avec des présents. Mon amour n’étant, apparemment, pas la clef qui convenait.*<sup>23</sup> Piensa que, puesto que no es capaz de atraer a esa madre sólo con amor, podrá hacerlo con algún presente de carácter más material. Sin embargo, su frustración será doble, porque los objetos que a su madre le agradan no estarán al alcance de su mano, y los que puede ofrecerle no son apreciados. Nuevamente con el psicoanálisis, la narradora desbrozará su pasado y recuperará esas secuencias de su vida que marcaron su futuro. En esos momentos descubrirá la verdadera naturaleza de su relación materna, así como el largo y lento proceso educacional al que fue sometida, despojada de cualquier intento o muestra, no de rebeldía -que sería algo muy fuerte-, sino de simple desacuerdo:

J’ai remarqué que les seuls rapports que j’avais eus avec ma mère dans mon enfance étaient passés par le canal rigoureux des interdictions respectées ou pas. Il n’y avait, entre ma mère et moi,

<sup>22</sup> *Mots*, p. 108

<sup>23</sup> *Mots*, p. 90

que les mots d'ordre de la vie de tous les jours que j'essayais d'appliquer le mieux possible parce que je l'aimais.<sup>24</sup>

#### **2.4.- La relación con el hermano.**

Otro miembro que debió ser de suma importancia en la niñez de Marie Cardinal es su hermano. Sin embargo, decimos “debió ser” porque resulta curioso que apenas si lo cita. Sabemos que no mantenía una estrecha relación en su vida adulta con su hermano, pero, teniendo en cuenta lo proclive que era a hablar y narrar acontecimientos de su pasado, de su infancia, es un poco chocante que la figura del hermano tampoco aparezca en esos momentos. Probablemente la madre, con su actitud cotidiana, mostrase más atención y afecto hacia el hijo, por ser varón, que hacia ella, niña. A nivel inconsciente – que es tan importante o más que el nivel consciente-, su hija, además de recordarle la idolatrada primera hija fallecida por ser del mismo sexo, también le evocaba día a día (por su parecido físico con su padre) que era fruto de un embarazo no deseado precisamente cuando estaba en trámite su divorcio.

En suma, el hermano es una figura que se quiere borrar de la memoria y de la que se habla en pocas ocasiones y someramente. La primera vez, se trata de una breve referencia que aparece en *Cet été-là* y sirve para contar un incidente con una iguana durante el rodaje de una película en Argelia: *Je me souvenais du tournage du film de mon frère à Alger, de l'excitation qui s'était emparée de moi à cette occasion, d'une robe verte et violette sous laquelle j'étais nue et surtout du petit garçon avec son iguane.*<sup>25</sup> Realmente, en esta cita lo único que hace es señalar que tiene un hermano. Después en *Les mots pour le dire* la narradora mencionará

<sup>24</sup> *Clé*, p. 90

<sup>25</sup> *Été*, p. 26

a su hermano en dos ocasiones, aunque solamente en una de ellas lo hará de forma más extensa y será para contar un acontecimiento de la infancia especialmente desagradable para ella:

Il y a quelques jours j'ai donné Philippe à mon frère, officiellement, devant Nany. Le poupon lui appartient désormais. Comme ça je m'en suis débarrassée et, par la même occasion, je me suis ménagé les bonnes grâces de mon frère qui a cinq ans de plus que moi et qui me taquine sans arrêt. Il me fait peur, il me pince, il se moque de moi [...]. Et puis il est aimé de ma mère. Sous prétexte qu'il est très maigre elle le dorlote, elle s'inquiète sans cesse de sa santé, de son humeur. De tous mes jouets, celui que je préfère est un singe en peluche à roulettes. [...] Tout à coup mon frère s'énerve, il veut me prendre des mains une raquette de ping-pong qui lui appartient mais avec laquelle je joue pour le moment. Je ne veux pas la lui rendre. Alors, il saisit mon singe par la queue et, d'un moulinet du bras, il le précipite directement dans le feu. Presque en même temps vient de la cheminée une odeur de laine brûlée. Mon singe brûle! [...] Je suis impuissante devant la taille et la force de mon frère, alors, je me jette sur le poupon, je le tire de son berceau et je me mets à le piétiner de toutes mes forces. Je veux détruire sa tête, écraser son visage, qu'il n'en reste rien. Je m'acharne à le briser, à le supprimer, à le tuer. [...] <sup>26</sup>

El episodio narra la típica riña entre hermanos por unos juguetes que termina, sin embargo, de forma violenta y tiene una especial relevancia por dos motivos. Primero, porque la narradora será agredida física y psicológicamente: la niña será castigada sin mediar palabra, sin ser preguntada por el motivo de la riña y del destrozo del juguete. La madre le pega directamente y ante la injusticia de verse doblemente agredida, (primero por el hermano que echa su

<sup>26</sup> *Mots*, p. 247

peluche al fuego; después por la madre que le pega), su ira aflora en forma de gritos; se desahoga gritando, ya que es lo único que le queda. Sin embargo, los gritos le proporcionan un segundo castigo: se le aplica una ducha de agua fría que la obliga a callar si no quiere seguir recibiendo agua helada. No obstante, el hermano, que tira al fuego el peluche, sale indemne de la riña. Por tanto, dura represión, que recibe la niña, pero no el niño:

“Cualquier expresión de agresividad será fuertemente censurada porque atenta contra el modelo de lo que se espera de una niña: le marca aquello que no está legitimado para su género y la aboca a complejas tramitaciones, disfrazando o negando la agresividad.”<sup>27</sup>

El segundo motivo por el que consideramos este episodio de especial importancia es porque se trata de una escena que nos recuerda a otra similar que cuenta Freud en la que nos habla de un niño que destroza una vajilla, consciente de que va a ser finalmente castigado por ello: “L’enfant qui casse la vaisselle sait bien qu’il fait quelque chose de mal, pour quoi les adultes le réprimanderont, et s’il ne se laisse pas retenir par ce savoir, c’est sans doute qu’il a une rancœur à satisfaire à l’endroit des parents; il veut se montrer odieux.”<sup>28</sup> No obstante, los padres no se preguntarán por qué rompe el niño la vajilla; cuál es la causa que hace aflorar la agresividad en el niño. Se limitan a amonestar y castigar la acción.

Existe un paralelismo entre este caso que cuenta Freud y la reminiscencia contada por la narradora. La niña desahogará su malestar reprimido, su rabia porque su peluche ha sido arrojado al fuego, y romperá el muñeco de su hermano, pero será castigada por ello sin que tan siquiera se le

<sup>27</sup> N. LEVINTON DOLMAN: *Op. Cit.*, p. 179

<sup>28</sup> S. FREUD: *L’inquiétante étrangeté et autres textes*, Gallimard, 2001, p. 215

pregunte por qué lo ha hecho. Continúa Freud diciendo que la llegada de un nuevo hermano, que el niño puede ver como un competidor, como alguien que va a usurparle el cariño y la atención de los progenitores, puede ser expresado con acciones destructivas, precisamente para liberar esa tensión, aunque no sea entendido así por los padres: “Le ressentiment de l’enfant provoqué par l’attente ou l’arrivée d’un concurrent s’exprime par l’expulsion d’objets à travers la fenêtre ainsi que par d’autres actes de méchanceté ou de destructivité.”<sup>29</sup> Aunque en el caso de la narradora, el hermano es mayor que ella y, por tanto, no se trataría de celos ante un nuevo nacimiento, podemos extrapolar este ejemplo a nuestra narradora por dos motivos. Primero, porque existe una clara preferencia de la madre por el hijo; y segundo, porque el hermano utiliza la diferencia de edad precisamente para reprimir a su hermana con la amenaza de la fuerza.

Un ejemplo de este sentimiento de desamor nos lo da la protagonista al final de *Les mots pour le dire* cuando relata los últimos días antes del fallecimiento de su madre. La acompaña al médico y cuando éste le pide que le hable de su vida, lo hace sobre Argelia, sobre su marido y la enfermedad de éste, sobre su hija muerta y sobre su hijo. Sin embargo, en ningún momento nombra a su hija, que, además, estaba allí presente y queda destrozada anímicamente al escuchar el relato de su madre:

Ensuite elle a parlé de mon frère, de la peur qu’elle avait eue de le voir touché à son tour par le bacille de Koch. Heureusement à cette époque le B.C.G. existait déjà! Elle parlait du traitement de la tuberculose, des progrès faits par la science dans ce domaine. Elle en revenait à la scoliose de son fils... Pas un mot de son divorce, pas un mot de moi. Sa vie s’était arrêtée à la naissance de son fils, en 1924. Elle avait vingt-trois ans. Je n’en faisais pas partie. En sortant de

<sup>29</sup> S. FREUD: *Op. Cit.*, p. 225

cette séance j'étais épuisée, esquinée, comme si on m'avait rouée de coups.<sup>30</sup>

Finalmente, todo lo expuesto queda resumido en *Autrement dit*, donde la escritora manifiesta claramente que no existe una relación de confianza entre los dos hermanos; el temor que sentía de niña permanece de adulta:

Mon frère est un homme que je ne connais pas. Il est mon aîné. La différence d'âge qui aurait dû s'effacer avec les années ne s'est pas effacée. Quand je suis avec lui, ce qui est rare, je me sens toujours la petite soeur pas sérieuse que j'étais; je crains la gravité de mon frère, son austérité, son intransigeance...<sup>31</sup>

## 2.5.- El autodenominado proceso de “adiestramiento”

Una constante en la obra de Marie Cardinal es su rebelión ante las normas, la rebeldía frente a la imposición. Consideramos que esta actitud fue de vital importancia en esta escritora y, por ello, le dedicaremos una gran parte de este trabajo. Este desacuerdo se manifiesta de dos formas. Por un lado, a través de su actitud personal, crítica ante la vida, ante la sociedad. Esta actitud la expondrá públicamente acudiendo a los medios de comunicación, a conferencias, debates, charlas y en cualquier lugar donde pudiese dar su opinión acerca de temas de actualidad; opiniones, por otra parte, en muchas ocasiones contrarias a la ideología dominante, o a las normas socialmente establecidas en ese momento. Por otro lado, manifestará su desacuerdo a través de su producción literaria y concretamente con la creación de personajes que

<sup>30</sup> *Mots*, p. 336

<sup>31</sup> *Autrement*, p. 36

muestran una actitud de gran libertad y fuera de convencionalismos. Finalmente, a través de su literatura más personal, transfiriendo su experiencia a esos personajes, y explicando el largo proceso de “adiestramiento” que sufrió durante la niñez. Expondrá este proceso fundamentalmente en *Les mots pour le dire*, donde explicará y especificará la evolución del mismo, que, por otra parte, será la antesala de su posterior enfermedad.

A través del psicoanálisis mantenido durante un largo período de unos siete años aproximadamente, la escritora revive las escenas de su infancia. Busca en su interior y relata episodios de la niñez; acontecimientos de la vida cotidiana en el colegio, en los jardines y en el campo; con los empleados de la casa, o con su madre. A continuación, los analiza y descubre en ellos una pauta común: un proceso educacional totalmente restrictivo, basado en la obediencia y la sumisión. Marie Cardinal se da cuenta de que esos males que la hacen sufrir están en su pasado; percibe que la clave está en esa niña que aprende unas pautas de comportamiento, sin permitírsele discutir o cuestionar cualquier norma. Su madre moldeará su personalidad según su propio criterio y según las convenciones de la época. Pero además, -como vimos en el capítulo anterior- se trata de una madre autoritaria, severa y profundamente religiosa, que utilizará precisamente la religión para amedrentar a la niña con la idea del pecado y del infierno. Esto acrecentará su sentimiento de culpabilidad y de frustración por no parecerse a ese ser sublime que es su madre, ni ser capaz de contentarla. Por lo tanto, una observación meticulosa y rigurosa de las normas y reglas impuestas por la sociedad y por su madre, es la meta a la que aspira esa niña con la finalidad de agradarla. Otras veces, simplemente se trata de acatar las órdenes impuestas; de no plantearse si algo es bueno o no; de no contestar simple y llanamente porque nadie lo hace. Lo que dice la autoridad, en este caso, la madre, es incuestionable.

En su literatura de corte más personal, la escritora revivirá esas situaciones a través de sus personajes femeninos. Así, la narradora de *Les mots*

*pour le dire* relatará acontecimientos del pasado vividos por la escritora y planteará y denunciará esa situación de sumisión y obediencia: *Moi, je n'étais qu'une exécutante soumise, une gentille petite fille qu'on manipulait et qui obéissait.*<sup>32</sup> Ya en esta primera cita lo deja bien claro, era una niña manipulada que se conformaba con obedecer. Para describir este aprendizaje recibido, utiliza frecuentemente la palabra “dressage”. Si nos detenemos en este término, “adiestramiento”, vemos que es una palabra que se utiliza normalmente con los animales. Una persona se instruye, se educa, pero no se adiestra, no se doma como a los animales; por consiguiente, se deja bien claro la ausencia total de libertad. El adiestrado no tiene más opción que la obediencia o el castigo. El término educación implica la posibilidad de discusión, de consenso, de elección, teniendo en cuenta, evidentemente la edad, pero a fin de cuentas, libertad para expresar el acuerdo o desacuerdo con la educación recibida; libertad para expresar la opinión. Sin embargo, Marie Cardinal emplea siempre el vocablo adiestramiento y siempre con el significado de sometimiento.

Lo reitera en múltiples ocasiones: no tiene voz propia. La narradora de *Les mots pour le dire* cuenta que no comienza a decidir por sí misma y a cuestionarse la vida hasta la edad adulta y, gracias a su terapia, que le ayuda a analizar su pasado. La voz dominante era la de su madre y ésta es aceptada como algo natural. Siendo niña, no percibe este sometimiento, simplemente acata las órdenes de su madre. Más tarde, cuando la niña se convierte en adolescente, y después en adulta joven, las costumbres adquiridas están tan arraigadas, la obediencia tan aceptada, que tampoco se cuestiona nada. La narradora tendrá que caer en la enfermedad y analizar su vida para darse cuenta de este hecho:

Ainsi ai-je fait la connaissance de la femme qu'elle voulait  
que je sois. J'ai dû, jour après jour, faire le relevé de son

<sup>32</sup> *Mots*, p.128

acharnement à fabriquer un être parfait selon elle. J'ai dû mesurer la force de sa volonté à tordre mon corps et ma pensée pour le faire prendre le chemin qu'elle avait décidé. C'est entre cette femme qu'elle avait voulu mettre au monde et moi que la chose s'est installée. Ma mère m'avait dévoyée et ce travail avait été si bien fait, si profond, que je n'en étais pas consciente, je ne me rendais pas compte.<sup>33</sup>

Resulta curioso que algunos psicoanalistas conectan este hecho, “el adiestramiento” del hijo, con el nacimiento de un hijo no deseado. Así, en la siguiente cita, se utiliza el término “domesticar” (que es incluso más contundente y fuerte que “adiestrar”), para ocultar a través de una educación severa, ese desamor:<sup>34</sup>

“Il est [...] des enfants qui sont légitimés à l'état civil, mais qui ne sont pas désirés consciemment ni acceptés avec amour. [...] Quand cet amour manque, sa vitalité, subie sans joie, fait de l'enfant un symbole d'intrus toléré comme une animalité parasite. Les investissements ultérieurs, destinés à le domestiquer, pourront ensuite masquer ce trait qui ne sera retrouvé que par l'analyse.”<sup>35</sup>

Aunque ambos términos, “adiestrar” y “domesticar”, pueden ser empleados refiriéndose a personas, sin embargo, en su uso más cotidiano suelen identificarse con los animales; por esto, resulta tan chocante la insistencia de Marie Cardinal en utilizar esta palabra concretamente al mencionar el estilo de educación recibida. No obstante, debemos tener presente, que el

<sup>33</sup> *Mots*, p. 86

<sup>34</sup> Diccionario de la Lengua Española-Real Academia Española, edición nº 22, ed. Espasa, Madrid, 2001

“Adiestrar”: Hacer diestro, enseñar, instruir. 2. Amaestrar, domar a un animal. P. 45

“Domesticar”: Reducir, acostumar a la vista y compañía del hombre al animal fiero y salvaje. 2. Hacer tratable a alguien que no lo es, moderar la aspereza de carácter. P. 846

<sup>35</sup> F. DOLTO: *Op. Cit.*, p. 74

adiestramiento al que se refiere siempre la escritora, es el aprendizaje de las normas burguesas (al que dedicaremos una especial atención en la última parte). Lo reiterará en múltiples ocasiones:

Elle me donnait les pièces les plus précieuses de l'uniforme invisible qui désignera ma caste à quiconque me rencontrera. Il fallait que je sois dressée de telle sorte qu'à n'importe quel moment, dans n'importe quelle circonstance, on puisse reconnaître mon origine.<sup>36</sup>

Mantenerse dentro de los usos y hábitos reconocidos socialmente como burgueses de forma a que quedase bien claro cuál era su origen, su casta –nos dirá en esta cita-, es de suma importancia y formará parte no sólo de su educación, sino de lo que ella nombra en varias ocasiones como su “lavado de cerebro”. En *La clé sur la porte*, la protagonista hará referencia a su educación, y utilizará ya esta expresión. En esta ocasión calificará el “lavado de cerebro” como “intenso”, “cruel” y “profundo”; y llegará a la conclusión de que el único aspecto positivo de esta instrucción rígida fue aprender a comer correctamente y a ser cortés:

Et ainsi de suite, pour chaque moment de la journée, pour chaque geste, les menues règles qui feraient de moi une petite fille bien élevée et heureuse. C'est pour ton bien. Je te le répéterai jusqu'à ce que ça te soit entré dans la tête une fois pour toutes. [...] Après avoir bien réfléchi à tout ce lavage de cerveau intensif, cruel et profond, et après avoir analysé la nécessité de chaque règle, il restait bien peu à garder de mon éducation: manger proprement et être courtois.<sup>37</sup>

<sup>36</sup> *Mots*, p. 142

<sup>37</sup> *Clé*, p. 92

Esta crítica a la educación recibida será recurrente. Así, en la cita siguiente, la narradora de *Les mots pour le dire* nos lo indica de nuevo con claridad: cuando alcanza la edad suficiente en la que se supone que la madurez le permitirá juzgar y valorar las acciones cotidianas, no es capaz de hacerlo porque “el lavado de cerebro” al que fue sometida de niña era tan intenso que anuló esa capacidad crítica:

Quand j'ai été en âge de juger les principes de ma mère (qui étaient ceux de ma classe) et de les trouver mauvais, stupides et hypocrites pour la plupart, c'était déjà trop tard, le lavage de cerveau avait été complètement effectué, les graines étaient très profondément enterrées, incapables de parvenir à la surface: je ne voyais jamais les signaux “défendu” ou “abandon” que j'aurais dû abattre d'un simple haussement d'épaule.<sup>38</sup>

Y en este mismo libro, la narradora vuelve a insistir en los mismos términos a los utilizados por la protagonista de *La clé sur la porte*. De nuevo se dirá que el “adiestramiento” fue “cruel” e “intenso” porque el carácter independiente y curioso de la narradora no era ni el adecuado ni el aceptado por el círculo familiar y social. Por tanto, este carácter debía ser apaciguado, “domado” según las normas establecidas, sobre todo viniendo de una mujer de sociedad:

Je comprenais aussi pourquoi le dressage avait été tellement cruel et intensif. Il y avait en moi une indépendance, un orgueil, une curiosité, un sens de la justice et de la jouissance qui ne cadraient

<sup>38</sup> *Mots*, p. 175

pas avec le rôle qui m'avait été dévolu dans la société de ma famille.<sup>39</sup>

En *Au pays de mes racines*, Marie Cardinal relata su regreso a Argelia 25 años después de su salida. Al visitar los lugares de su infancia, al pasear por las calles de Argel, la escritora rememora de nuevo esas emociones pasadas y revive esas sensaciones de la niñez. Sin embargo, ahora es capaz de juzgar, de distinguir y criticar su educación, el “adiestramiento” al que fue sometida. Ha alcanzado la suficiente madurez para emitir juicios: *Cette enfant je la connais, elle vit encore en moi, elle est toujours en moi, mais les années ont fait grandir la soeur aînée que je suis aussi devenue pour elle, et maintenant je juge, ce qu'enfant je ne faisais pas.*<sup>40</sup>

<sup>39</sup> *Mots*, p. 237

<sup>40</sup> *Racines*, p. 22



## **CAPÍTULO 3**

### **LOS PROBLEMAS PSICOLÓGICOS Y FÍSICOS**



### **CAPÍTULO 3.- Los problemas psicológicos y físicos**

Hemos comenzado a analizar en el capítulo anterior una serie de factores de especial relevancia en la vida de Marie Cardinal porque como consecuencia de ellos, y tras un largo y lento proceso de muchos años, la llevan a la enfermedad. Acabamos de ver la crítica constante a la educación recibida y hemos concluido el capítulo precedente con una cita en la que se hace referencia a esa incapacidad de rechazar, contrariar, en definitiva: poner en tela de juicio. Marie Cardinal aprendió a ser una “señorita” y esto implicaba someterse a los deseos de su madre, así como a las convenciones admitidas socialmente. Debía mantenerse dentro de las normas establecidas por su entorno social. En consecuencia, aprendió a sacar fuera de sí misma todo lo que no implicase estar dentro de la norma, aunque significara renunciar a su propia forma de ser, a su naturaleza.

Finalmente, llegó un momento en el que percibe y siente que ir contra su voluntad para someterse a la de los demás le perjudicaba. Sufría y además con el agravante de no ser consciente de los motivos que provocaban su malestar. Realmente no acertaba a comprender cuál era la causa que le producía tanta desazón. Si actuaba y se comportaba tal y como debía, es decir, conforme a las reglas de urbanidad y decencia propias de una mujer de su entorno, por qué se sentía tan mal. Esta controversia interna le hacía verse a sí misma como una persona desubicada, como un “bicho raro”:

La peur de devenir une mauvaise femme me contraignait à changer mes désirs, à contrarier mes inclinations, et cela me faisait souffrir. Je ne savais pas comprendre cette souffrance, je me croyais maudite, mal née, anormale... Le lavage de cervelle ne se fait pas que dans les camps de redressement, il se fait aussi dans les familles et il n'en est pas moins estropiant.

À dix-huit ans, ma conversion était “presque” parfaite. Elle ne s’est pas opérée dans le but d’être différente des Arabes, non, elle s’est perversement opérée dans le but de devenir une bonne chrétienne, une bonne Française et une dame.<sup>1</sup>

De esta forma lo expresa en *Au pays de mes racines*, haciendo clara referencia a su persona; pero también transmitirá esa huella a sus personajes. Y en *Les grands désordres*, cuando se describe a la protagonista, Elsa, y se profundiza en su pasado, se comenta que se trata de una persona de espíritu inquieto y curioso que, sin embargo, tuvo que contener esa inquietud y curiosidad para dar paso a una mujer razonable, para mantenerse dentro de un orden que finalmente la lleva a la depresión:

Elsa Labbé est une femme qui s’applique, qui est raisonnable... Son histoire s’est déroulée de telle sorte qu’elle a choisi les conventions. Ou, plus exactement, elle s’est débrouillée pour faire entrer “sa curieuse nature” dans les conventions... Elsa est devenue une femme convenable.<sup>2</sup>

En todas estas citas que acabamos de analizar, unas testimoniales de Marie Cardinal, y otras reflejo de su sentir trasladado a sus personajes, se percibe un trasfondo psicológico que debemos situar en la infancia, y de nuevo debemos unirlo al hecho de vivir exclusivamente bajo una tutela materna rígida que impide la labor paterna. En líneas generales, el niño pequeño, en sus primeros años de vida forma una amalgama junto a sus padres y al principio fundamentalmente junto a la madre; un “nosotros” que con una correcta labor educacional deberá evolucionar y transformarse en un “yo” fuerte e independiente. Si esta evolución no se efectúa de forma correcta, la escisión del “nosotros” originará una colisión, un enfrentamiento generador de angustia:

<sup>1</sup> *Racines*, p. 32

<sup>2</sup> *Désordres*, p. 17

“El niño ya no se siente aquí, como hasta ahora, juntamente con su madre, en tanto que palmario componente de un sujeto policéfalo, sino que descubre que cada uno de ellos es un sujeto separado e independiente y que ambos luchan entre sí. Se vive a sí propio como enano, y como gigante negro, naturalmente (pues el gigante blanco no podría aparecerse como adversario; en él, no podría fragmentarse el “nosotros”). Al romperse el “nosotros” primordial, se descompone en un “yo” y un “tú”. Pero el “yo”, mal preparado, pequeño y desvalido como es, no puede hacer frente con firmeza a las exigencias y peligros del mundo exterior. Se siente no sólo abandonado y traicionado, sino también entregado a ajena merced, expuesto a todos los riesgos y aniquilado. Por esto, en la angustia primigenia se encuentran a la vez la angustia mortal del “nosotros” en trance de disgregación y la angustia vital del “yo” naciente; y también, además la hostilidad respecto del “tú”; lo cual significa: el anhelo de reconciliarse con este “tú” y el de restablecer el “nosotros” despedazado.”<sup>3</sup>

La actitud reiteradamente prohibitiva y no dialogante de la madre de Marie Cardinal originará un fundado temor y angustia vital a su hija, aunque ésta no sea consciente de ello. Si la niña no obedece a su madre será sancionada y esto la llevará a sentirse desamparada, tal y como explicaba en la cita anterior Künkel. Por tanto, la niña actuará tal y como se le indica ante el miedo a ser nuevamente reprendida, y reprimirá una y otra vez su deseo natural y curioso propio de la niñez, aunque esto le produzca angustia. Sin embargo, en esos momentos, es mayor la ansiedad que puede producir la desobediencia por el hecho de enfrentarse a su madre, que la sentida por el sometimiento sin razonamiento:

<sup>3</sup> F. KÜNKEL: *Del yo al nosotros*, ed. Luis Miracle, Barcelona, 1952, pp. 76-77

“El que obedece a estas rígidas leyes del carácter, lo hace forzado por la angustia vital que se mantiene amenazante, al fondo; dicho más exactamente: por la angustia ante el gigante negro. Esta conexión, en modo alguno es siempre consciente a los interesados. Sólo la sacan a la luz la investigación psicológica profunda o el decisivo experimento de la vida.”<sup>4</sup>

Estos sometimientos, esta angustia de la niña (y de la que tan frecuentemente habla Marie Cardinal, o que traslada a sus personajes) resulta traumática precisamente por su carácter repetitivo. Un enfrentamiento esporádico entre madre e hija no lleva al trauma; es la reiteración de este enfrentamiento, es decir, el sometimiento de la hija a la voluntad de la madre, sin explicaciones, sin consenso, una y otra vez, la que provocará esa fractura en el normal desarrollo psíquico de la niña:

“Sólo accesoriamente mencionaremos que ya esta angustia natural o “sana”, está clarísima e indisolublemente ligada a los conocidos signos de la acción de la adrenalina, como palpitaciones, temblor, palidez y dilatación de la pupila. Es un suceso, la angustia, que se cumple a la vez en las esferas somática y psíquica, o, dicho con mayor precisión, que concierne al sujeto mismo, la personalidad humana en el núcleo de su ser, y que, por tanto, se realiza en ambos lados, tanto en el corporal como en el anímico. Pero un acontecimiento singular de esta especie no conduce aún a un falseamiento duradero del carácter. El “trauma”, la catástrofe singular, sólo posteriormente aparece en el recuerdo consciente (o, también, inconsciente) del paciente, como causa de las dificultades. De hecho, siempre cabe probar que hasta que la prolongada duración de un influjo pedagógico desfavorable y un considerable número de errores, incesantemente reiterados, han surtido efecto, no

<sup>4</sup> F. KÜNKEL: *Op. Cit.*, pp. 78-79

se siente el niño compelido a una actitud del carácter fundamentalmente desfavorable.”<sup>5</sup>

En definitiva, las circunstancias familiares y de nacimiento que ya hemos visto precedentemente, junto a la educación rígida y finalmente la revelación de su madre serán los motivos que año tras año, desde la niñez, irán gestando una enfermedad que se manifestará con trastornos de tipo físico, pero que en realidad, esconden grandes trastornos de tipo psíquico, emocional, y que desembocarán en la depresión. De hecho, a raíz del psicoanálisis, la escritora, y su reflejo en la narradora de *Les mots pour le dire*, tomará conciencia de este hecho y así lo indicará:

La chose était là dès ma petite enfance, j'en avais la conviction. Elle survenait à chaque fois que je déplaisais ou que je croyais déplaire à ma mère. De là à en déduire, maintenant, dans l'impasse, que les plaisirs interdits par ma mère étaient générateurs de la chose, il n'y avait qu'un pas que j'ai fait facilement. Je prenais conscience qu'à trente ans passés j'avais toujours aussi peur de déplaire à ma mère.<sup>6</sup>

Esta cita es explícita, las prohibiciones, o dicho de otra forma, el acatamiento de la norma a toda costa, generan en la niña un estado de ansiedad que, lejos de ser superado en la edad adulta, persiste y se mantiene. Lo indica, sigue temiendo a su madre después de los treinta años; no es capaz aún de comportarse según se lo indique su propio “yo” sin el temor de desagradar con su proceder a su madre.

<sup>5</sup> F. KÜNKEL: *Op. Cit.*, p. 77

<sup>6</sup> *Mots*, p. 175

### 3.1.- La revelación de su madre

Al factor educacional debemos añadir otro aún peor si cabe, relacionado con su nacimiento: la revelación de su madre. A la edad adolescente, la madre le cuenta que ella nació porque los intentos que hizo para abortar de forma natural resultaron infructuosos. ¿Por qué le cuenta su madre este hecho? Volvemos de nuevo a la rigidez en la educación que recibían las mujeres. Marie Cardinal estaba ya en edad de menstruar y esto conlleva toda una serie de prohibiciones y precauciones así como los tabúes sociales relativos a este tema:

“Un grueso velo de ignorancia y silencio ha cubierto durante muchos siglos nuestros procesos más íntimos. Las niñas no sabían qué era menstruar, a qué se debía, cuándo pasaría; sólo sabían que a partir de ese momento eran mucho más peligrosas para sus familias y ocurrían cosas que no podían nombrarse y mucho menos preguntarse.”<sup>7</sup>

La finalidad de la madre era aleccionar a su hija acerca de los “peligros” que conlleva la menstruación; sin embargo, el efecto causado es devastador para los sentimientos, para el equilibrio emocional de la adolescente. De hecho, éste es un tema repetido en varias novelas y que desarrollaremos más ampliamente en el apartado dedicado a la temática recurrente. La narradora de *Les mots pour le dire* también se refiere a este hecho en un largo capítulo del que extraemos sólo un fragmento en el que se resume claramente todo este proceso del que venimos hablando: las secuelas de la revelación de su madre:

<sup>7</sup> S. BERBEL SÁNCHEZ: *El cuerpo silenciado*, Viena ed., Barcelona, 2001

Je me rendais compte en même temps que le coup formidable qu'elle m'avait assené en me racontant son avortement raté m'avait laissé un profond dégoût de moi: je ne pouvais pas être aimée, je ne pouvais pas plaire, je ne pouvais qu'être rejetée. Ainsi, je vivais tous les départs, tous les contretemps, toutes les séparations comme des abandons.<sup>8</sup>

El efecto producido por la revelación de su madre queda patente en esta cita: un sentimiento de desprecio por sí misma la invade, rechaza psicológicamente su persona. Si la niña sentía frustración por no ser capaz de agradar a su madre, por sentirse imperfecta a su lado, ahora, comprende el por qué de ese desagrado, el por qué de la imperfección: no se puede agradar a quien no te quiere, a quien ha intentado desembarazarse de ti.

Esta charla entre madre e hija se traduce en un choque, un golpe en la hija y posteriormente un abandono de sí misma, en sus esfuerzos por conquistar y agradar a la madre; en definitiva, a nivel emocional, el mayor fracaso de su vida hasta ese momento. En su fuero interno, el no sentirse aceptada por su madre implica posteriormente una incapacidad personal para asimismo sentirse aceptada y amada por los demás. Nos lo indica la narradora, una separación, un contratiempo, que cualquier persona psíquicamente normal afrontaría con resolución, para ella se convertía y era sentido como un abandono. No obstante, el proceso de deterioro psicológico será más lento e inconsciente.

Unos años más tarde, cuando Marie Cardinal escribe *Autrement dit* aclara de nuevo y reitera las explicaciones y las sensaciones que le produjo la revelación de su madre. Hace otra vez hincapié en el sentimiento de rechazo: *Je me suis rendu compte en l'écrivant que cette histoire là valait toutes les raclées du monde,*

<sup>8</sup> *Mots*, p. 175

*elle était même plus forte, elle marquait mieux le rejet de la petite fille.*<sup>9</sup> En esta cita especifica que esta historia fue para la adolescente mucho peor que cualquier castigo físico; la mayor de las bofetadas que pudo propinarle su madre. Asimismo, cuando Marie Cardinal comenta el inicio de su enfermedad, nos concreta que su lucha por existir fue en vano: éste es el sentimiento que la invade. Psicológicamente regresa a la vida intrauterina; es decir, a su combate interno por vivir, a pesar de los intentos de aborto de su madre. La escritora piensa que esta lucha no le ha servido de nada porque el mundo al que accede no la quiere; se siente auténticamente despreciada:

Je me demande ce qu'aurait été ma vie si ma mère ne m'avait pas dit, quand j'avais douze ans, qu'elle avait tout fait pour ne pas rester enceinte de moi. Cet aveu a été une révélation formidable. J'ai senti que je m'étais battue pour exister dans un monde qui ne me désirait pas.<sup>10</sup>

Marie Cardinal es consciente de la importancia del estado anímico de una madre durante el embarazo y de la repercusión de este estado en la vida del feto. Si la madre lleva una vida feliz, sosegada, transmitirá estos sentimientos a su futuro hijo y al contrario:

Tu sais bien qu'à partir d'un certain moment de sa vie utérine le foetus réagit à sa manière à des sollicitations extérieures. Un nourrisson sent immédiatement l'atmosphère, l'humeur de sa mère. Moi je crois que j'ai senti qu'on ne voulait pas de moi et j'ai réagit en me battant. [...] En tout cas c'est quand j'ai cessé de me battre que je suis devenue malade. Il y a eu un moment où j'ai baissé les bras, où j'ai accepté d'être ce que ma mère voulait que je sois et

<sup>9</sup> *Autrement*, p. 30

<sup>10</sup> *Autrement*, p. 199

c'est à cette période que la névrose a commencé. Je peux dire que de l'âge de quinze ans à l'âge de trente-six ans j'ai été une personne neutre, je n'existais pas par moi-même.<sup>11</sup>

Evidentemente, las circunstancias de su madre no son las ideales sino más bien todo lo contrario: un divorcio y un embarazo no deseado. Los sentimientos que esa futura niña percibe no son de amor y satisfacción sino de rechazo. En esta cita vemos cómo Marie Cardinal acierta a comprender la influencia de su pasado, de su nacimiento en su posterior enfermedad. Su vida fue un continuo enfrentamiento entre su madre y ella; en primer lugar, una lucha intrauterina por su propia existencia. En segundo lugar, contra las normas que su progenitora quería imponerle. Asimismo, la escritora se dará cuenta de que cuando deja de enfrentarse a su madre, cuando acepta las normas establecidas e impuestas y deja de luchar por ser ella misma, por su propio "yo" y personalidad, es cuando caerá progresivamente enferma. Gracias al psicoanálisis, saldrá de la depresión y podrá volver a vivir de forma independiente y autosuficiente. Recobrará su autoestima y libertad; sin embargo, ese dolor procedente de su pasado, de no haber sido una niña aceptada, se mantendrá durante mucho tiempo. De hecho, cuando regresa a Argelia y vuelve a pasear por la calle en la que mantuvo esta charla con su madre, de nuevo rememora estos sentimientos y los transcribe en *Au pays de mes racines*:

C'est là qu'elle m'a abandonnée, au coin de la Grande Poste, dans la rue. Je me suis accrochée à ce que j'ai pu, à la ville, au ciel, à la mer, au Djurdjura. Je me suis agrippée à eux, ils sont devenus ma mère et je les ai aimés comme j'aurais voulu l'aimer, elle.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> *Autrement dit*, pp. 199-200

<sup>12</sup> *Racines*, p. 181

Cuando un niño no obtiene el cariño que necesita en su familia directa lo buscará desesperadamente fuera. Así lo hará Marie Cardinal, el apoyo que no consigue en el seno materno y paterno es buscado fuera y serán los empleados de la casa los que sustituirán esa ausencia de cariño familiar: la escritora se refugiará en ellos. Y con esto no queremos decir que sus padres no la quisieran, sino que, simplemente, no supieron transmitirle adecuadamente ese afecto. Con su actitud diaria, esos padres divorciados y enfrentados trasladaron sus propias frustraciones hacia su hija. Así, se vio obligada a buscar el calor y amor que de ellos debía recibir en personas ajenas a su propia familia En *Les mots pour le dire* también lo indicará la narradora:

Sans eux je sais que je me serais murée à l'intérieur de moi-même, toutes mes issues auraient été bouchées par mon impuissance à plaire à ma mère, à me faire aimer d'elle, par mon incapacité absolue à comprendre son monde, par la certitude que j'avais d'être mauvaise et laide.<sup>13</sup>

Y más adelante en *Au pays de mes racines* lo ratificará la propia escritora. Volverá a insistir de nuevo sobre este tema: la paz, la alegría, la risa, estos sentimientos de felicidad necesarios para el buen desarrollo psicológico de cualquier niño –y de cualquier adulto–, eran buscados y encontrados fuera del hogar, fuera de su propia familia. Serán los empleados en general, tanto la persona que se encargaba de los niños, como la cocinera, el jardinero o los demás trabajadores de la granja de Mostaganem, o el servicio de la casa de Argel, los que aliviarán a esta niña utilizada por sus padres para herirse mutuamente y discutir:

Mes parents divorcés se déchiraient continuellement par téléphone ou par courrier, se servant souvent de moi comme d'une

<sup>13</sup> *Mots*, p. 114

petite messagère du fiel. Le repos, la gaiété, le jeu, la musique, les contes, c'était en dehors de ma famille que je les trouvais. Sur les épaules de Kader, dans le giron couscoussier de la mère de Kader, ma main dans la main de Barded, derrière Youssef le jardinier ou Aoued le garçon d'écurie et aussi avec Daïba, Halima et Baya. Sans compter Carmen, une andalouse vouée aux soins des enfants.<sup>14</sup>

### **3.2.- La enfermedad mental**

“Hay mujeres que no expresan su malestar a través del lenguaje verbal, sino a través del lenguaje corporal. [...] La mujer resuelve inconscientemente pasar a la queja, al lamento, a través de dolencias infinitas y variadas del cuerpo, enfermedades que pasan de ser imaginarias a crónicas donde todo aquello que no se ha resuelto a través del placer, tan dolorosamente ajeno, a través de tomar la palabra, de tomar decisiones, de plantearse el rumbo de la vida como un asunto propio y no sólo a favor de los demás, conduce a prolongar la vida como un rosario de malestares.”<sup>15</sup>

Ese dolor que esta escritora esconde en su alma, que no es expresado, se manifiesta, tal y como indica Sara Berbel, en un rosario de malestares físicos. En primer lugar, con esa angustia que comienza en la niñez de la escritora y que traslada a sus personajes; angustia que la invade de forma incontrolada a partir de la adolescencia, sin distinguir ni poder justificar el motivo. Más

<sup>14</sup> *Racines*, p. 50

<sup>15</sup> S. BERBEL SÁNCHEZ: *Op. Cit.*, p. 243

adelante, con manifestaciones fóbicas, con crisis fóbicas<sup>16</sup> como las que cuenta la narradora de *Les mots pour le dire*, la primera vez que asiste a un concierto de jazz. La excitación y el ambiente del propio concierto generan en ella una alteración y una ansiedad tal que siente el impulso de correr y huir despavorida del concierto hasta refugiarse en su casa. Será la primera ocasión en la que perciba la ansiedad de forma consciente:

Mon cœur s'est mis à battre très vite et très fort. Tant et tant qu'il est devenu plus important que la musique. Il secouait les barreaux de ma cage thoracique, il gonflait, comprimant mes poumons dans lesquels l'air ne pouvait plus entrer. Et, prise de panique à l'idée de mourir là, dans ces spasmes, dans ces trépignements, dans ces hurlements de la foule, je me suis sauvée. J'ai couru dans la rue, comme une folle. C'était une belle nuit d'hiver, froide, les gens étaient chez eux, au chaud. Je courais et le bruit de ma course résonnait comme un galop dans les trompettes des avenues, des boulevards et des ruelles:

“Je vais mourir, je vais mourir, je vais mourir.”<sup>17</sup>

Con el tiempo, estas crisis se repetirán y se verán agravadas con otros síntomas como el temblor, la sudoración excesiva, y fundamentalmente la sensación de miedo que Marie Cardinal cuenta sobre sí misma, y refleja tan a menudo en sus protagonistas:

“Que ressentez –vous à ce moment-là, en dehors de vos malaises physiques?

- J'ai peur.

<sup>16</sup> S. LÓPEZ GALÁN: *Fobias y manías*, ed. Rey Alí, Jaén, 2004, p. 15: “Se define una fobia como el miedo persistente e irracional a un objeto, actividad o situación específicos que provoca en el individuo la necesidad imperiosa de evitar dicho objeto, actividad o situación (estímulo fóbico).”

<sup>17</sup> *Mots*, p. 53

- Peur de quoi?

- J'ai peur de tout... peur de la mort."

A vrai dire je ne savais pas de quoi j'avais peur. J'avais peur de la mort mais j'avais aussi peur de la vie qui contient la mort. J'avais peur de dehors mais j'avais peur de dedans qui est l'envers de dehors. J'avais peur des autres mais j'avais peur de moi qui étais une autre. J'avais peur, peur, peur, PEUR, PEUR. C'était tout.<sup>18</sup>

Finalmente, su cuerpo se rebela con la interminable pérdida de sangre, alteración cada vez más frecuente y continua; las hemorragias menstruales que se vuelven crónicas, y que sirven para ocultar su verdadero problema mental: su gran depresión. Estas hemorragias tendrán además otras consecuencias tales como el paulatino miedo a salir a la calle: agorafobia. La agorafobia "abarca un conjunto de fobias relacionadas entre sí, a veces solapadas, entre ellos temores a salir del hogar, a entrar en tiendas o almacenes, a las multitudes, a los lugares públicos y a viajar solos en trenes, autobuses o aviones."<sup>19</sup> Marie Cardinal tiene temor a que se le note la ansiedad, a manchar de sangre los lugares a los que acude o en los que se sienta, a sufrir algún percance en la calle. Así explica estos sentimientos la narradora de *Les mots pour le dire*. Primero limita sus salidas a la calle; después su propia casa se convierte en un lugar inhabitable; finalmente, pasará la mayor parte del tiempo en el cuarto de baño:

Que rien ne se voie! Surtout ne pas tomber dans la rue, ne pas être saisie par les autres, ne pas être conduite dans un hôpital. Imaginer qu'elle ne saurait plus juguler la folie, dont le flot grossissant romprait un jour les digues et déborderait, la faisait grelotter. L'itinéraire de ses sorties était devenu de plus en plus court. Et puis, un jour, elle n'était plus allée dans la ville. Ensuite

<sup>18</sup> *Mots*, p. 21

<sup>19</sup> S. LÓPEZ GALÁN: *Op. Cit.*, p.16

elle avait dû restreindre son espace à l'intérieur de la maison. Les pièges se multipliaient. Les derniers mois, avant d'être livrée aux médecins, elle ne pouvait plus vivre que dans la salle de bain.<sup>20</sup>

Esconder bajo la apariencia de una enfermedad de tipo físico, otra mental es un fenómeno muy común, y son muchos los médicos y psicólogos que advierten y comentan este tipo de situaciones. La persona tiende a enmascarar el sufrimiento, el dolor interno, psíquico, "dolor del alma" con otras dolencias de tipo físico. Se somatiza en enfermedades físicas lo que tiene una causa psicológica; es la forma que tiene el cuerpo de "llamar la atención" ante la dificultad para expresar y resolver determinados problemas que no son de orden físico. La enfermedad mental bajo la forma de depresión, está presente en varios libros de Marie Cardinal, fundamentalmente en los primeros ya que fueron escritos durante el proceso psicoanalítico o pocos años después; por tanto, su influencia resulta inevitable.

De las cuatro novelas que se van a estudiar más específicamente en el presente trabajo, la depresión aparece en *Écoutez la mer*, *Les mots pour le dire* y finalmente en *Les grands désordres*, aunque será en *Les mots pour le dire* donde relate con más precisión las distintas etapas por las que pasa la narradora, desde que llega al psicoanalista; la descripción de los síntomas físicos de su enfermedad; y la solución, que pasa por desahogarse, por hablar y contar su vida desde que nace hasta ese momento, averiguando poco a poco, cuáles son los acontecimientos que la han llevado a ese estado.

Como acabamos de ver, estas tres novelas muestran mujeres con problemas emocionales; sin embargo, el tratamiento será diferente en cada una, aunque la descripción de la angustia sentida, de las sensaciones, será parecida en todas. Veremos detalladamente cada una.

<sup>20</sup> *Mots*, p. 16

### 3.2.1.- Los problemas de Maria en *Écoutez la mer*

En su primera novela, Marie Cardinal presentará ya una mujer angustiada por la depresión. Es bastante lógico si tenemos en cuenta que la escritora aún estaba psicoanalizándose cuando comenzó a redactar su novela y que la escritura es una terapia recomendada. No obstante, en esta primera novela, debemos distinguir dos maneras diferentes de abordar el problema del personaje. Por una parte, mientras la protagonista está viviendo su romance; por otra, tras la separación.

Desde las primeras páginas el lector es informado acerca de la protagonista y puede fácilmente intuir que el personaje principal, Maria, ha padecido una enfermedad mental de la que está saliendo. Ahora su estado de ánimo es positivo; sin embargo, un mes antes, la angustia y el terror estaban presentes en su vida: *Depuis un mois je n'ai plus eu d'angoisse, pas la moindre terreur inavouable. C'est la détente. Karl c'est le remède que je cherchais à travers l'Europe.*<sup>21</sup> Asimismo, aclara que haber encontrado a Karl le ha ayudado a sentirse mejor.

En varias ocasiones, Maria, la protagonista, contará esa mejoría respecto al pasado, e irá, por tanto, describiendo sus síntomas anteriores: *Je ne suis plus cette femme privée d'âme et cherchant avec obstination une source introuvable. Je ne suis plus morte...*<sup>22</sup> El tratamiento hacia su persona es contundente, entre el antes y el después. Se veía a sí misma como una mujer sin rumbo, desorientada, una mujer que no sabe lo que busca, muerta. Además, especificará el tiempo que ha pasado en ese estado de angustia, antes de encontrar a Karl y comenzar a recuperarse: tres años. Vuelve a insistir; si antes comparaba su estado con la búsqueda infructuosa de un camino a seguir, ahora, indica que se sentía perseguida por una angustia imposible de definir: *J'ai vécu trois années épuisantes,*

<sup>21</sup> Mer, p. 24

<sup>22</sup> Mer, p. 37

*poursuivie sans relâche par une angoisse que je ne savais pas définir. J'aurais tout donné pour dormir.*<sup>23</sup>

Según avanza la lectura de este libro, la intuición primera del lector toma consistencia y se confirma. La protagonista vive a la sombra de la enfermedad. Esta cita lo especifica, ha vivido durante tres años amenazada por la angustia y sin saber por qué. Podemos decir que Marie Cardinal refleja o traslada a este personaje los síntomas de su propio padecimiento: la depresión; un padecimiento que aparentemente no tenía sentido porque no sabía cuál era la causa que se lo producía. Igualmente, este personaje sólo describe los síntomas pero no indica cuáles son los motivos que le producen esa ansiedad. En esta última cita también especifica como otro síntoma su dificultad para dormir. El sueño, el descanso, se pierde rápidamente cuando cuesta o no se saben afrontar los problemas que se tienen; además, la ansiedad contribuye a empeorar y dificultar el sueño:

“El que duerme demasiado, retrocede ante los problemas vitales, exactamente lo mismo que el que duerme demasiado poco. Y en ambos casos advienen consecuencias que todavía agravan las dificultades de la vida y que, por tanto, no hacen más que reforzar los motivos para huir de ella.”<sup>24</sup>

La protagonista, Maria piensa que la solución a su problema es haber conocido a Karl, llega a la conclusión de que gracias a él, la persona neurótica que era se convierte en una mujer libre y feliz. Así lo expresa: *Regardez: il prend une névrosée, perdue pour la nation et pour l'Eglise, et il en fait quoi? Voulez-vous me le dire? Il en fait cette jeune femme libre, heureuse, obéissante.*<sup>25</sup> Sin embargo, este

<sup>23</sup> Mer, p. 55

<sup>24</sup> F. KÜNKEL: *Op. Cit.*, p. 89

<sup>25</sup> Mer, p. 66

estado de felicidad es solamente aparente, ya que, no ha dado solución a su problema, que es interno. Lo ha tapado con la felicidad momentánea de salir con un hombre con el que es feliz y que la ayuda a sentirse bien consigo misma, pero no se ha planteado cuál es el verdadero motivo de esa angustia.

Más adelante, la compañía de Karl y el enamoramiento de Maria es vivido como un problema, como un peldaño difícil de subir. Maria desea estar con Karl, pero a la vez, teme enamorarse porque esto supondría plantar cara a la vida, tomar decisiones y es mayor su miedo que su deseo. Así, tal y como indicábamos en la introducción de este capítulo, ante la sensación de incapacidad para resolver una situación, su cuerpo manifiesta angustia, miedo y palpitaciones. Este temor desemboca en crisis fóbicas ya que la protagonista siente aún más ansiedad por el hecho de que se pueda notar exteriormente ese malestar interno:

Mon coeur bat fort, je l'entends... J'ai peur... Pourquoi suis-je ici? Qui est cet homme, à côté de moi?...C'est l'angoisse, c'est la panique. Je découvre toujours sa présence quand il est trop tard: j'en suis déjà prisonnière... Il faut que je me sauve. Je transpire, j'ai peur de mourir, peur de tout... Ne pas le montrer, respirer profondément, laisser tomber les épaules... ne pas le montrer.<sup>26</sup>

Finalmente, por las circunstancias personales de cada personaje, la relación entre Karl y Maria termina y es entonces cuando la protagonista cae de nuevo en la depresión: Karl no era un remedio a su enfermedad, tal y como planteaba al comienzo de la novela. Es una persona que la apoya, le da fuerza y le ayuda, pero es ella la que tiene que buscar en sí misma la solución a su problema; lo demás es un camuflaje, pero el mal de fondo subyace escondido esperando la ocasión para volver a manifestarse:

<sup>26</sup> Mer, p. 67

La tempête l'emporte. La tempête ravage Maria. La grande catastrophe s'abat sur Maria aux membres exténués, aux yeux fatigués. Elle se plaint, elle gémit, elle souffre dans sa tête, dans son coeur et dans son ventre. Le moment est venu où Maria doit faire front aux évènements. A présent, il faut qu'elle regarde les choses en face. C'est maintenant que Maria va décider de sa vie à venir. Toute seule.<sup>27</sup>

Esta cita compara el fuero interno de Maria con una tormenta y explicita ese malestar que la invade interior y físicamente: sufre en su cabeza, en su corazón y en su vientre. Su malestar psicológico se refleja en el dolor físico. Ahora bien, en esta cita debemos destacar cierto carácter positivo ya que Maria decide dar un paso adelante: se enfrentará a sus miedos y afrontará sus decisiones sola, por sí misma. Y será esta actitud de coraje la que le provoca la angustia, ya que ésta se manifiesta cuando se cae en la enfermedad, en la depresión; pero también al final, y en este caso es un índice de superación:

“La mayor parte de los investigadores están de acuerdo en que la angustia constituye el punto de partida y el núcleo central de todas las desviaciones del carácter. Y también se pronuncia decididamente a favor de esta tesis la frecuente reaparición de la angustia, cuando un tratamiento psíquico se aproxima a la curación. La angustia y el huir de la angustia constituyen el comienzo. La angustia, el no cejar, pese a la angustia, y superarla merced al ánimo y a la confianza, constituyen el término de la evolución defectuosa neurótica.”<sup>28</sup>

No obstante, a pesar del talante positivo de la cita anterior no se indica cómo ha decidido el personaje hacer frente a su problema; ni se aclara cuál es,

<sup>27</sup> Mer, p. 151

<sup>28</sup> F. KÜNKEL: *Op. Cit.*, p. 75

ni cómo lo hace. Solamente se señala que el regreso al recuerdo de la infancia resulta positivo para la protagonista porque le ayuda a superar los temores y las crisis de ansiedad. Cuando rememora escenas en la playa o en el campo, en Argelia, su personalidad evoluciona; así lo manifiesta en la siguiente cita. De alguna manera, Maria da a entender que la solución a su problema está en recuperar su pasado:

Je grandis au fur et à mesure que je récupère les morceaux de mon enfance et de mon adolescence inconsciemment rejetés ou cachés dès mon entrée dans le monde européen. Je deviens chaque jour un peu plus capable d'aimer, un peu plus capable de laisser évoluer mon corps lourd de dame africaine ayant atteint la trentaine.<sup>29</sup>

En esta cita, Maria comenta que crece, o sea, madura cuando recupera fragmentos de su infancia y adolescencia, pero no se indica por qué. No se especifica en esta obra lo positivo o negativo de estos recuerdos; o si el personaje madura porque se enfrenta a ellos. En definitiva, en esta novela sólo se plantea el problema del personaje y la vía que debe seguir para solucionarlo, el pasado; pero no se plantea el análisis de ese pasado.

### **3.2.2.- La depresión de la narradora en *Les mots pour le dire***

*Les mots pour le dire* relatará ese análisis profundo del personaje que falta en la obra anterior. La narradora llegará al fondo de la cuestión de su enfermedad y contará cómo consigue salir de ella. Los síntomas serán descritos, igual que en la novela anterior; pero además, se señalarán también las causas

<sup>29</sup> Mer, pp. 36-37

que los producen. La narradora y protagonista de esta obra es internada en una clínica privada ante el empeoramiento de su salud. Allí, confinada en una habitación y sometida a una fuerte y estricta medicación destinada a controlar su ansiedad, toma la decisión de hacer frente a su enfermedad en serio. Probablemente, tras unos días de sosiego y soledad sentida en esa habitación, junto con la relajación producida por un mayor descanso, así como un sueño inducido de mejor calidad, dan lugar en la protagonista a un mejor control de su pensamiento.

Será capaz entonces de observar y analizar las circunstancias con un mayor detenimiento, y se dará cuenta de que realmente está drogada, sedada y encerrada, puesto que no puede salir de la habitación sin permiso médico. En consecuencia, decidirá fingir la ingesta de los medicamentos que le traen, aguantar su miedo y aparentar una mejoría con la finalidad de poder salir a pasear en los jardines de la clínica. Así lo hará, y se pondrá en contacto con una amiga que la ayudará no sólo a escapar sino que también le hablará del nuevo método del psicoanálisis y le recomendará el médico psicoanalista al que finalmente acude.

Dedica toda la primera sesión a relatar su dolencia física, las hemorragias, y su trasiego por distintos médicos así como los diferentes tratamientos –inútiles- seguidos. Esto no es lo que interesa al psicoanalista que le pide que deje todos los medicamentos que estaba tomando e intente olvidar el problema de la menstruación hasta la próxima sesión de terapia. La protagonista considera en esos momentos que no podrá sobrevivir sin medicamentos con los que controlar su ansiedad, que no será capaz de aguantar hasta la próxima sesión; sin embargo, la hemorragia que tenía cuando acudió al médico cesa.

El poder de la mente tanto a nivel consciente como inconsciente nos deja siempre sorprendidos y la realidad es que su pérdida de sangre no era más que un velo para ocultar el verdadero problema. La sangre era la excusa que su

organismo producía para que se le prestase más atención, para decir “estoy mal”, sólo que ése no era el camino adecuado. El comienzo de la psicoterapia, así como el desinterés mostrado por el médico hacia los desarreglos menstruales son, a nivel inconsciente, el verdadero inicio para solucionar su enfermedad ya que da de lleno en el verdadero problema: una mente enferma. Así lo expresa la narradora: [...] *Tant que je ne parlerais que du sang on ne verrait que lui, on ne verrait pas ce qu’il masquait.*<sup>30</sup> Mientras la narradora no toma conciencia de que su verdadera enfermedad no es el exceso de menstruación sino algo más profundo y oculto, ésta permanece. La sangre no es más que una tapadera; el reflejo externo de sus traumas internos:

“Les traumatismes du coeur qui ne sont pas parlés peuvent donc être exprimés par le corps, qui se sent traumatisé, par l’intermédiaire de l’image du corps, croisée comme trame et chaîne au tissu de notre narcissisme.”<sup>31</sup>

Sólo son necesarias algunas sesiones de psicoterapia para que la protagonista descubra rápidamente que las hemorragias son una excusa física para ocultar su verdadero problema. No obstante, tendrá que pasar por el diván psicoanalítico para hacer este descubrimiento, ya que anteriormente nunca llegó a ser consciente de ello. Por otra parte, la situación se volvió insostenible, se agravó paulatinamente porque las pérdidas menstruales la dejaban físicamente agotada, y aún más débil y desvalida como para enfrentarse a sus miedos: *Je n’avais pas conscience qu’en me livrant au sang je me déguisais, je masquais la chose. A certains moments ce sang maudit envahissait complètement mon existence et me laissait épuisée, encore plus fragile en face de la chose.*<sup>32</sup>

<sup>30</sup> *Mots*, p. 13

<sup>31</sup> F.DOLTO: *L’image inconsciente du corps*. Seuil, Paris, 1984, p. 365

<sup>32</sup> *Mots*, p. 41

El miedo a vivir, síntoma característico de una persona con depresión queda asimismo explícito en esta novela. Así, junto a las pérdidas menstruales, que no son más que el reflejo externo de su desajuste interno, la narradora –tal y como también lo manifestó el personaje de Maria- indica el intenso y continuo temor que la invadía: *J'avais peur sans arrêt. Une peur si grande, si intense, si torturante que seule ma folie faisait que je pouvais la supporter.*<sup>33</sup> Más adelante, cuando progresa en su psicoterapia es cuando la narradora analiza su pasado y revela su sentir; explica el concepto que tiene de sí misma, de su forma de ser y actuar en la vida:

Je n'arrivais plus jamais à être satisfaite de moi. Je me considérais comme un déchet, un rebut, une anomalie, une honte, et ce qui était pire. Je croyais qu'avec un peu de courage, un peu de volonté, en écoutant les conseils qu'on m'avait prodigués, j'aurais pu être dans le camp des bons. Mais, par lâcheté, par paresse, par médiocrité, par bassesse, j'avais choisi le mauvais côté et j'avais irrémédiablement basculé dans l'abjection.<sup>34</sup>

En esta cita la protagonista explica cómo su estado general diario le produce la consideración sobre sí misma de desecho, de no valer nada. A esta forma de pensar se suma el profundo sentimiento de culpabilidad ya que considera que ha elegido el lado malo de la vida. Piensa que no ha sabido seguir el buen camino, los buenos consejos y esto la lleva a la maldad. Esta cita nos conecta además con lo explicado en apartados anteriores acerca de la huella que deja la educación rígida en la personalidad de la protagonista; en el sentimiento de culpabilidad que todo ello le produce al no ser capaz de ajustarse al modelo impuesto por los demás y concretamente por la sociedad burguesa.

<sup>33</sup> *Mots*, p. 84

<sup>34</sup> *Mots*, p. 47

### 3.2.3.- La depresión de Elsa en *Les grands désordres*

La enfermedad mental, será una constante que quedará patente en bastantes novelas de Marie Cardinal. En la tercera obra que nos ocupa en este trabajo, *Les grands désordres* también encontramos una protagonista, Elsa, que cae en la enfermedad. Lo indica desde el principio, el problema de su hija la supera; la nueva situación a la que debe hacer frente es demasiado para ella:

La fatigue et l'anxiété ont forcé les résistances d'Elsa. Elle n'a rien mangé, ou presque, depuis son retour. Peut-être que c'est à cause de ça, du jeûne, qu'elle pleure sans arrêt, elle est du gibier traqué, ce qu'elle a fui maintenant la dévore. Il faudrait qu'on l'aide, il faudrait qu'elle partage, c'est trop lourd ! Mais ce qui lui arrive est très privé, très profond.<sup>35</sup>

En este caso se trata de una psicóloga que se hunde psíquicamente después de varios años ayudando a su hija a salir de la drogadicción. El largo proceso de desintoxicación, recaídas y nuevos comienzos hasta que su hija se recupera definitivamente, la llevan a cuestionarse su propia vida, la educación que recibe y la que ella impartió. Se viene emocionalmente abajo y a ello le sigue la dejadez y el deterioro físico, la depresión:

Non seulement elle est devenue muette mais elle a changé physiquement. Un jour elle m'est apparue défigurée. Elle n'avait plus aucune élégance, elle s'était tassée, ses cheveux étaient tirés en un chignon sec, ses yeux étaient cernés, elle était pâle et amaigrie. Puis le changement s'est encore accru, elle ne prenait plus du tout soin d'elle-même, ses vêtements étaient poussiéreux et maculés de

<sup>35</sup> *Désordres*, p. 56

taches, elle paraissait plus petite, ses épaules étaient raides et hautes, on aurait dit qu'elle voulait y enfouir son crâne. Son regard était vague et extrêmement triste. [...] Nos silences et nos immobilités envahissaient toute sa chambre. Nous étions emprisonnés par l'épaisseur étouffante que formait l'absence de nos mots et de nos gestes. Il n'y avait que cela. Son suicide était là, presque visible, allongé avec elle.<sup>36</sup>

De nuevo aparece la sombra del suicidio. Igual que Maria en *Écoutez la mer*, Elsa está al borde del suicidio. Maria tenía intención de hacerse atropellar, Elsa deja que su cuerpo se consuma lentamente: no se alimenta, no habla con nadie, sólo fuma tumbada en su cama, con la mirada perdida. Asimismo, como Maria y la narradora de *Les mots pour le dire*, siente un miedo más o menos constante, persistente, que se aleja pero regresa. Sin embargo, Elsa -como psicóloga que es- sabe perfectamente que el miedo no desaparecerá ni progresará a nivel personal mientras no le haga frente:

Pendant que je parlais et que je rassemblais les souvenirs qui ont servi à rédiger les 143 pages –croyant qu'en faisant cela je me délivrerais du désarroi dans lequel je suis– le souvenir de cette peur est remonté souvent. Je l'ai chassé. Je n'ai pas osé l'affronter... Aujourd'hui je pense que je ne progresserai pas si je ne l'affronte pas...<sup>37</sup>

También se cuestiona cómo ha podido hundirse de esa manera, paulatinamente, sin apenas darse cuenta. Será después de mucho reflexionar acerca de su existencia que llegará a la conclusión de que el estrés de la vida diaria, las prisas del día a día no le dejaban un minuto para parar; para disfrutar de las pequeñas alegrías cotidianas. El círculo “perfecto” formado por su hija,

<sup>36</sup> *Désordres*, pp. 134-135

<sup>37</sup> *Désordres*, p. 147

su trabajo y su amante le impidieron profundizar en sus propia afectividad. No sintió la necesidad de cuestionarse qué estaba haciendo de su vida; qué cosas son verdaderamente importantes y cuáles no merecen la pena:

Mon existence était pleine comme un oeuf. J'avais ma fille, mon métier, cet homme. Je ne me suis pas rendu compte de l'aliénation dans laquelle je m'enfonçais. Comment m'en serais-je rendu compte? Je n'avais pas une seconde à moi pour prendre du recul.<sup>38</sup>

Además, esta protagonista -como las anteriores- también insistirá sobre la influencia de las normas, del ambiente, de la sociedad en general para mantener una buena salud, no sólo física sino mental: *Plus il y a de lois, de règles, de parents, de nourriture, de climats, plus il y a de difficulté à maintenir l'équilibre mental.*<sup>39</sup> Y coincidiendo con las protagonistas precedentes, Elsa también dirá sí a la vida y el “negro” con el que escribe su libro le servirá de puente, de intermediario para autoanalizarse y salir adelante.

<sup>38</sup> *Désordres*, p. 199

<sup>39</sup> *Désordres*, p. 177



## **CAPÍTULO 4**

# **EL PSICOANÁLISIS Y EL COMIENZO DE LA ESCRITURA**



#### **CAPITULO 4.- El psicoanálisis y el comienzo de la escritura**

En su última novela *Amour... amours...* esta temática recurrente, la enfermedad mental, la depresión, que destaca en varias obras ya no aparece. A pesar de que la protagonista, Lola, hace un repaso a los acontecimientos más relevantes de su vida, y a pesar de los múltiples episodios coincidentes con la vida de la escritora, en esta novela el personaje principal no hace alusión a ningún estado de depresión o de enfermedad mental. Hemos visto en el capítulo anterior cómo la depresión está presente en varias novelas y cómo la solución propuesta para todas sus protagonistas pasa por hablar, por exteriorizar las preocupaciones, los sentimientos, el pasado.

Ya sabemos que Marie Cardinal asistió a la consulta del psicoanalista durante varios años. Llegó muy enferma, desesperada, y con una gran necesidad de hablar. En el comienzo de su terapia dedicó mucho tiempo a relatar la angustia que la invadía; después pasó a narrar los acontecimientos más significativos desde la niñez. Así queda reflejado y lo transmite la narradora de *Les mots pour le dire: Au début, j'ai parlé de mes premières rencontres avec la chose qui s'appelait alors simplement l'angoisse. Puis j'ai parlé des éléments principaux qui constituaient ma vie, des grands pans de mon existence que je connaissais.*<sup>1</sup> Siguió una terapia de tipo freudiano:

“El camino freudiano consiste en la elaboración asociativa de sueños, fantasías y recuerdos. El paciente se tiende en un sofá: el médico se sienta tras él. Y ya de esta colocación resultan profundos

<sup>1</sup> *Mots*, p. 51

efectos, que se exteriorizan en vivas resistencias y fuertes transferencias.”<sup>2</sup>

Regularmente, tres veces por semana acudía a la consulta, se tumbaba en el diván y comenzaba la sesión. Hablaba de sus temores, de sus recuerdos, sueños, o hacía el balance de lo ocurrido en la semana:

J'étais bien là, comme un enfant repu dans son berceau, les lèvres encore pleines de lait, envahi par la torpeur de la digestion, protégé par le regard de sa mère. J'étais allongée sur le dos, de tout mon long, obéissante, confiante. Je me suis mise à parler de mon angoisse et j'ai deviné que j'allais en parler longtemps, pendant des années. J'ai senti dans le fin fond de moi que j'allais peut-être trouver le moyen de tuer la chose.<sup>3</sup>

Tras un tiempo de psicoterapia, Marie Cardinal comienza a recuperarse: esto significa trabajar de nuevo, alejarse del entorno de su familia materna, ocuparse personalmente de sus hijos; en definitiva volver progresivamente a ser autosuficiente. Es entonces cuando surge la escritura. En algún momento, siente la necesidad de exteriorizar, de proyectar hacia los demás la trayectoria que sigue su vida; su “yo” más profundo. Así que comienza a escribir en unos cuadernos escolares. Al principio lo hace a escondidas, en la intimidad de su habitación, cuando nadie la molesta; evidentemente no tiene conciencia de que lo que está redactando es un libro. En esos momentos, sólo es una historia que le sirve para expresarse, para reflejar en un papel sus inquietudes; sin embargo, posteriormente se convertirá en su primera novela. Escribir es un ejercicio recomendado por los psicoanalistas, y es posible que el psicoanalista que trataba a Marie Cardinal le sugiriese este procedimiento, o puede que fuese una

<sup>2</sup> F. KÜNKEL: *Op. Cit.*, p. 161

<sup>3</sup> *Mots*, p. 43

iniciativa propia. Lo importante es que a raíz de la terapia surge la escritura, y con ella, la escritora:

Mon premier livre a été l'aube de ma naissance, de ma guérison. Je me suis aventurée dans ces premières pages blanches comme une femme perdue dans le désert trouverait la trace de l'eau. Avec une joie indicible et aussi avec une inquiétude, une anxiété très grandes: et s'il n'y avait pas d'eau! Et si je me trompais? C'est un des événements les plus importants de ma vie, ce premier livre, peut-être même l'évènement le plus important.<sup>4</sup>

El primer libro es sentido como un renacimiento a la vida, pero además será para los lectores, el nacimiento de una escritora, ya que este libro fue premiado y detrás le siguió un segundo, y un tercero y un cambio radical en su vida. La publicación de su primera novela le abrirá, por otra parte, nuevas puertas; le permitirá trabajar para revistas y periódicos escribiendo artículos. Más adelante, el enorme éxito de *Les mots pour le dire* supondrá su consagración definitiva como escritora y una vida, a partir de ahora, dedicada a la literatura.

Marie Cardinal compartió esta rica experiencia psicoanalítica con su público. En primer lugar, transmitiendo a través de sus personajes femeninos la importancia de la comunicación. Sus protagonistas, en general, subrayan el valor de la palabra como reafirmación de la persona. Suelen decir: “voy a hablar”, “voy a contar lo que me sucede”, o “lo voy a escribir”, y en más de una ocasión, estas mujeres plasman en papel esos sentimientos, o lo que les cuesta decir oralmente. Se trata de liberar los sentimientos que oprimen, ya sea manifestándolos a otras personas, ya sea redactándolos.

Esta será una de las que consideramos característica esencial de esta escritora. A través del ejemplo, con unos personajes que parecen hundidos,

<sup>4</sup> *Autrement dit*, p. 149

desgraciados, invoca la palabra para desahogarse al principio; para salir adelante y progresar después; para reclamar una existencia libre, sin ataduras. Así lo expresarán Elsa, la protagonista de *Les grands désordres*, y la narradora de *Les mots pour le dire*. El personaje principal de *Les grands désordres* hablará y se desahogará con el “negro” que se encarga de escribir su historia. Lo indica claramente: después de sentirse hundida tiene que hablar, contar su vivencia, porque es la única forma de poder seguir adelante: *La vie était revenue avec les paroles*.<sup>5</sup> Pero, además, su experiencia debe quedar plasmada en un libro. Confía en el “negro”; por tanto, transcribirá esa parte de su vida al papel:

Je vais parler, je vais parler... Pendant trois ans j'ai vu se dégrader tout ce à quoi je tenais. Tout ce qui m'avait structurée... Je ne suis pas quelqu'un qui sait vivre au jour le jour, dans l'insouciance.... J'ai besoin de croire.... J'ai voulu raconter cette histoire pour ça, pour essayer de retrouver le goût de croire... Il me semble que je peux croire en vous... Je vais parler...<sup>6</sup>

La narradora de *Les mots pour le dire* también sentirá esa necesidad de eliminar una angustia que la atormentaba desde hacía muchos años, de desahogarse; en suma, de hablar. Así lo manifiesta:

Parler, parler, parler, parler.

“Parlez, dites tout ce qui vous passe par la tête, essayez de ne pas faire de tri, de ne pas réfléchir, essayez de ne pas arranger vos phrases. Tout est important, chaque mot.”

C'était le seul remède qu'il me donnait et je m'en gavais.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> *Désordres*, p. 137

<sup>6</sup> *Désordres*, p. 138

<sup>7</sup> *Mots*, pp. 84-85

Esta protagonista acudirá directamente al profesional: al psicoanalista. En esta obra será en la que Marie Cardinal refleje el largo camino seguido para solucionar su problema; camino que –como ya hemos indicado precedentemente- pasará por la terapia psicoanalítica:

“[La terapia psicoanalítica] Se basa en el concepto de que los síntomas se deben a procesos mentales de los que el paciente quizá no es consciente, y que la identificación de estos procesos puede conducir a la remisión de los síntomas. Para reducir la vulnerabilidad a la angustia es necesario identificar y modificar los conflictos centrales.”<sup>8</sup>

Por otra parte, el psicoanálisis le hace comprender que si tenía dificultad en contar algún hecho, o lo ocultaba, era porque detrás se escondía un episodio importante que había dejado su huella en su subconsciente, y que, por tanto, antes o después, debía solucionarlo: *Chaque mot que j'avais de la peine à prononcer masquait en fait un domaine où je refusais d'aller.*<sup>9</sup> Más tarde, cuando escribe *Autrement dit*, Marie Cardinal especifica que en un determinado momento sintió la necesidad de contar su enfermedad, tenía que plasmar en papel esa ansiedad, ese miedo sentido durante tantos años. Necesitaba comunicar, expresar su vivencia: *Ce que j'ai senti, ce que j'ai perçu à travers le courant de ma maladie, j'ai envie de l'exprimer. Il faut que je parle, il faut que j'écrive. J'ai vécu longtemps, avant, dans une terreur intense qui ne me quittait pas.*<sup>10</sup>

En cuanto a la protagonista de su primera novela, Maria -a diferencia de las otras dos-, cuenta su estado anímico actual y pasado, expresa lo que le ocurre; sin embargo, no es consciente de que su curación le llega precisamente a través de esa exteriorización y que ese avance le permitirá, al final de la novela,

<sup>8</sup> S. LÓPEZ GALÁN: *Op. Cit.*, p.100

<sup>9</sup> *Mots*, p. 283

<sup>10</sup> *Autrement dit*, p. 99

hacer frente a la vida. En definitiva, gracias al psicoanálisis Marie Cardinal renace a la vida pero también nace en ella ese deseo de comunicar y transmitir a través del papel. Por otro lado, las vivencias que pasan por el diván psicoanalítico y su experiencia personal servirán de base, como acabamos de ver en múltiples ejemplos, para recrear sus novelas:

“[Les récits de vie] doivent être considérés comme des instruments de reconstruction de l’identité et pas seulement comme des récits factuels. Par définition, reconstruction a posteriori, le récit de vie ordonne les évènements qui ont jalonné une existence. De plus, en racontant notre vie, nous essayons généralement d’établir une certaine cohérence au moyen de liens logiques entre des évènements-clés (qui apparaissent alors sous forme de plus en plus solidifiée ou stéréotypée), et d’une continuité par la mise en ordre chronologique.”<sup>11</sup>

La depresión, la experiencia del psicoanálisis y los acontecimientos más relevantes que marcaron su vida quedaron reflejados -como acabamos de ver en esta primera parte- en su obra literaria. Su vida, su pasado, los lugares en los que vivió o viajó significaron una fuente de inspiración constante a la que recurrirá para escribir sus novelas y es por ello que dedicaremos toda la segunda parte de este trabajo al estudio de una literatura autorreferencial. Por otro lado, la redacción de sus vivencias le ayudó, en gran medida, a encontrar su “yo”, su identidad, a superarse a sí misma. Gracias al psicoanálisis primero, y después a la escritura, pudo dar sentido a esos acontecimientos que marcaron su existencia. Pero además, sirvió de aliento a muchas lectoras que se vieron identificadas con los personajes y situaciones descritas.

<sup>11</sup> M. POLLAK: “Encadrement et silence: le travail de la mémoire”, *Pénélope*, n° 12, 1985, p. 37

**SEGUNDA PARTE**

**UNA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA**



## CAPÍTULO 5

### LA CREACIÓN LITERARIA



## SEGUNDA PARTE: UNA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA

### CAPÍTULO 5.- La creación literaria.

En esta parte vamos a abordar el estudio de la creación literaria de Marie Cardinal centrándonos específicamente en las cuatro obras objeto de este estudio: *Écoutez la mer*, *Les mots pour le dire*, *Les grands désordres* y *Amour... amours...*. Tomaremos como punto de referencia la experiencia personal de la escritora y la transposición que hace de sus vivencias en sus obras. Desarrollaremos el estudio de la creación literaria en varios apartados y haremos un recorrido en el que se analizará la estructura de las obras, la temática, la intertextualidad y la autobiografía. Así pues, en un primer apartado, analizaremos la estructura de estas cuatro obras; con ello intentaremos clarificar el esquema por el que se rigen; esquema muy similar en las tres primeras, y más innovador en la última. Además, estudiaremos la temática de estas novelas y podremos constatar que ésta es recurrente: los temas que aborda en sus obras suelen ser constantes, (la vida de la mujer, el amor, las relaciones humanas...); sin embargo, su tratamiento será diferente en cada una de ellas.

Después dedicaremos un apartado a la intertextualidad. Marie Cardinal tiene por costumbre reiterar fragmentos de sus propios libros (por consiguiente, fragmentos ya conocidos de sus lectores) en obras de nueva creación. Ella misma aclarará que la finalidad de estas reiteraciones es dar la visión de un todo, crear un vínculo de unión entre una obra y la siguiente, de manera que formen un libro único. Sin embargo, veremos que bajo la apariencia de meras repeticiones, se oculta un trasfondo: ¿por qué reitera una y otra vez los mismos

fragmentos? (El aborto fallido de su madre, las visitas infantiles al cementerio...). Recurre constantemente a los mismos episodios familiares, episodios de la infancia. ¿Tiene quizá una necesidad de desahogarse porque no ha logrado superar esas situaciones traumáticas? Intentaremos explicar este punto.

Finalmente dedicaremos un amplio capítulo al problema de la autobiografía. Ya hemos dicho anteriormente que la escritora toma sus vivencias como punto de partida de sus novelas. No lo niega y, de hecho, en más de una ocasión así lo expresa. No obstante, se manifiesta totalmente en contra del término autobiografía, del que reniega. De ninguna manera quiere que su obra se considere autobiográfica, a pesar de que afirma que utiliza su experiencia personal y de que hay mucho de sí misma en sus obras. Prefiere que sus producción literaria reciba el tratamiento de novela. Por consiguiente, nos parece interesante abordar el estudio del pacto autobiográfico. Será necesario estudiar las diferentes posturas que plantean los autores y dilucidar si podemos encuadrar la obra literaria de Marie Cardinal en alguna de ellas. Finalmente, para completar este capítulo, es decir, para tratar de explicar en qué medida se pueden considerar autobiográficos los libros de Marie Cardinal, y, concretamente, las obras que estamos analizando, nos detendremos en el estudio del paratexto y de la finalidad autobiográfica.

### **5.1.- Estructura de las cuatro obras elegidas**

Durante los treinta y seis años que transcurren desde la publicación de la primera obra de Marie Cardinal, *Écoutez la mer* en 1962 hasta la última, *Amour... amours...* en 1998, podemos distinguir una estructura similar en la presentación de sus novelas. En todas ellas encontraremos dos factores comunes que debemos tener en cuenta y que aparentemente resultan

contradictorios: en primer lugar, la inserción en mayor o menor medida de episodios biográficos; en segundo lugar, la inclusión de estas obras dentro del género novelesco y la negación por parte de la autora de la autobiografía, (aunque este tema lo trataremos más adelante). Asimismo, cabe destacar como característica común que los episodios biográficos narrados suelen ser recurrentes; es decir, normalmente repite siempre los mismos, y, además, pertenecen al mismo período de su vida. Estos episodios hacen referencia principalmente a la infancia de la escritora, a su vida en Argelia. Y, en general, la alusión a su biografía abarca un período concreto: los años transcurridos desde su nacimiento hasta que la escritora concluye con su terapia psicoanalítica. Así pues, las referencias biográficas que podemos encontrar en sus escritos se encuadran solamente en esta fase de su vida. Marie Cardinal no relata hechos posteriores a esa época, salvo algún acontecimiento específico. Por tanto, motivos biográficos concretos y recurrentes.

Estos factores nos llevarán pues a distinguir: primero, escritos que podríamos considerar puramente autobiográficos, por ejemplo, *Au pays de mes racines*. Segundo, novelas con un alto índice de episodios autobiográficos, entre las que podríamos situar *Les mots pour le dire* y *Amour... amours...*; y en tercer lugar, novelas donde todo lo narrado es pura ficción, o en las que se incluyen algunos episodios reales dentro de la ficción novelesca; es decir, novelas en las que, ya sea visiblemente o de forma simulada, siempre hay alguna referencia personal presente. Dentro de esta tercera clasificación encuadraríamos *Écoutez la mer* y *Les grands désordres*. Pierre Jourde considera que ésta es una característica inherente a la literatura y al escritor que se reafirma a sí mismo a través del texto que produce. Así lo expresa:

“... quel que soit le sujet abordé, celui qui écrit ne fait jamais que parler de lui, sous des formes plus ou moins compliquées, plus ou moins retorses. Elle [la littérature] absolutise l’affirmation de soi, sous l’espèce de l’auteur, cette entité insaisissable qui n’est ni le

texte ni l'individu qui l'a écrit, mais le sujet d'une affirmation sans limites et sans contenus. "<sup>1</sup>

Sin embargo, sea cual sea la forma de redacción escogida, hay una línea directriz de base subyacente y permanente en todas sus obras: la protagonista, siempre una mujer, busca su "yo" interno perdido. Asimismo, observamos reiteradamente unas pautas similares: alusión a su tierra natal, porque la protagonista es argelina, o porque tiene o ha tenido por alguna circunstancia relación con este país; y, finalmente, como particularidad de esta autora, descubrimos la repetición de un pasaje completo de una obra anterior, pasaje muy bien escogido y concreto.

Como ya hemos dicho anteriormente y dentro del segundo grupo (novelas con un alto índice de episodios autobiográficos), situaremos *Les mots pour le dire* y *Amour... amours...* La primera novela, *Les mots pour le dire*, está basada en el psicoanálisis que sirve de puente entre el pasado y el presente de la escritura. La protagonista es un reflejo de la escritora; se trata de una mujer joven que, gracias a la terapia psicoanalítica, renace tras una larga enfermedad. En *Amour... amours...* el personaje principal, Lola, tiene más de sesenta años y, por tanto, nos da una visión de la vida más reflexiva. En esta obra, el narrador plantea una sinopsis de los recuerdos más trascendentales de la vida de la protagonista, pero con la mirada que da la experiencia de la madurez. Entre estos recuerdos habrá muchos que el lector ya conoce porque han aparecido en otras obras; recuerdos que realmente son, de nuevo, vivencias de la propia escritora.

Dentro del tercer grupo (como dijimos anteriormente, novelas en las que ya sea visiblemente o de forma simulada siempre hay alguna referencia personal presente), hemos situado los otros dos libros objeto de estudio de este

<sup>1</sup> P. JOURDE: *Littérature et authenticité: le réel, le neutre, la fiction*, L' Harmattan, Paris, 2001, p. 112

trabajo, *Écoutez la mer* y *Les grands désordres*. En el primer libro, la escritora presenta dentro de una novela, -es decir, dentro de un marco ficticio-, a dos personajes imaginarios, Karl y Maria que viven una historia de amor. Entrelazada con esta historia, surge el pasado de Maria, sus recuerdos, que no son otros sino los de la propia escritora: reminiscencias de la infancia y de la tierra argelina; por tanto, mezcla de ficción y realidad. Finalmente, tenemos *Les grands désordres*, una novela, un relato completamente ficticio pero en el que tampoco se pierde de vista la experiencia personal. Concretamente, en esta obra, el desencadenante que arrastra a la protagonista hacia su búsqueda autoanalítica es la droga. Los conocimientos directos de la autora en el ámbito de la drogadicción le sirvieron para recrear esta novela.

Otra particularidad presente en las cuatro obras de esta escritora y a la que debemos referirnos concierne a su forma especial de escribir, de narrar y seducir con sus historias y sus personajes. Sus libros son dinámicos, se leen con facilidad y avidez. Esto lo han percibido tanto sus lectores como los autores que estudian su obra, y así lo manifiestan: “une des raisons pour la popularité des romans de Marie Cardinal est la facilité avec laquelle on peut les lire. En surface ce sont des romans traditionnels, écrits dans une veine réaliste, qui présentent des personnages auxquels on peut s’identifier.”<sup>2</sup> Sin embargo, bajo esta facilidad aparente se oculta un minucioso y elaborado trabajo diario de escritura; una esmerada y cuidada selección del término, de la puntuación, de la sonoridad, del ritmo. En definitiva, se trata de una técnica narrativa que la particulariza y la hace diferente de otros escritores, una técnica marcada por su sello personal.

Analizaremos las cuatro novelas desde un punto de vista narratológico, basándonos en Genette y Lintvelt. Intentaremos dilucidar cuál es el esquema, la estructura que rige, en general, en estas cuatro novelas y convierte estos

<sup>2</sup> C. HALL: *Op. Cit.*, p. 98

textos en una escritura con ese carácter tan personal, y, por tanto, diferente de otros escritos, una escritura “Cardinal”. Por consiguiente, estudiaremos en este apartado cada obra por separado y señalaremos cómo divide la escritora sus novelas, cómo fracciona los capítulos, la perspectiva narrativa, la focalización, las anacronías y el tiempo de la narración. Finalmente, nos referiremos a una de las peculiaridades que personaliza sus escritos: los relatos imbricados; es decir, los diferentes relatos conectados unos con otros dentro de una misma novela y en los que desempeñan un papel importante las anacronías narrativas: las analepsis y las prolepsis.

Las cuatro novelas elegidas para este trabajo siguen en su base el mismo desarrollo puesto que la escritora parte de un esquema inicial muy similar: una protagonista relata una parte de su vida que se sitúa en el presente que está viviendo este personaje. A partir de este relato primero o principal surgen las anacronías que nos sumergen dentro de nuevos relatos interrelacionados entre sí. En cuanto a este tipo de relatos paralelos, aunque no por ello menos importantes, debemos señalar: por una parte, aquéllos en los que se cuenta la historia de otros personajes de la misma novela. Por otra, aquéllos que narran retrospecciones a la infancia o adolescencia; y, finalmente, aquéllos en los que la protagonista desarrolla una actividad creadora, plasma en papel, o escribe lo que no es capaz de expresar con palabras. Estos tres tipos de relatos aparecen entrelazados, a veces, en párrafos largos y bien definidos; otras, en párrafos cortos mezclando presente y pasado alternativamente y produciendo en el lector una sensación de movimiento, de mayor fluidez o lentitud en el desarrollo de la trama. Veremos a continuación este proceder en cada obra por separado.

### 5.1.1.- Estructura de *Écoutez la mer*

#### 5.1.1.1 – El comienzo

Comentaremos cuál es la estructura global de esta obra: su división en capítulos, en partes, así como el comienzo de la novela. Después abordaremos en profundidad el estudio de cada parte. *Écoutez la mer* no está estructurada en capítulos numerados o titulados, sin embargo, podemos evidenciar una división debidamente señalada con la que distinguimos claramente el final y comienzo del capítulo siguiente.<sup>3</sup> En cada uno de estos capítulos, unos más breves, otros más largos, se repite de forma sistemática el mismo esquema: la narración del devenir de los dos personajes protagonistas, ya sea en el momento presente o a través de la anacronía. Tampoco ha fragmentado la escritora este libro en varias partes; no obstante, podemos distinguir tres: la primera, más extensa, relataría la historia vivida por Karl y Maria hasta su separación. La segunda parte estaría constituida por las cartas que se escriben el uno al otro; y la tercera compuesta por la ruptura y la conclusión. Haremos después algunas puntualizaciones sobre el procedimiento empleado por la escritora en cada una de ellas.

En primer lugar, abordaremos cómo es el inicio de esta novela. En cualquier escrito, ya sea literario o no, el comienzo es de suma importancia ya que en él se plantean las situaciones, se describen los ambientes, se presentan los personajes...; en definitiva, cada escritor (según su propio estilo) creará unas expectativas que incitarán al lector a proseguir la lectura con entusiasmo, o a cerrar el libro si no es de su agrado. Milly destaca la relevancia que tiene el

<sup>3</sup> Véase a modo de ejemplo el final del primer capítulo en la página 15 y la continuación en la página 16

inicio de una novela; indica que sirve para orientar al lector, para crear la atmósfera en la que se ambientará la obra, así como para dar a conocer a algún personaje, ya sea principal o secundario:

“D’une manière générale, l’incipit met en avant un ou des personnages (pas toujours les plus importants), des circonstances de lieu et de temps, une atmosphère, des indications de sous-genre [...] un ton général de discours [...] une orientation réaliste ou non, parfois une thématique déjà précise. Faisant entrer le lecteur dans un univers fictif, il ménage des transitions entre cet univers encore inconnu et celui, supposé connu, où évoluent auteur et lecteur: traces de la personnalité de l’auteur, références et allusions à un ensemble de connaissances et de références communes, historiques, sociales, culturelles.”<sup>4</sup>

*Écoutez la mer* se inicia con un monólogo de Maria, personaje principal y narradora, (narradora homodiegética). Este comienzo sirve para orientar al lector sobre el lugar donde se desarrolla la acción, en París. Además, la narradora exterioriza y hace partícipe al lector de sus sentimientos y de las impresiones que le causan las calles por las que pasa:

Je me demande pourquoi j’ai accepté de sortir avec cet Allemand.

J’aime la nuit de Paris, cette avenue mal éclairée, les arbres presque sans feuilles. Ils me manquaient. Je les ai attendus, espérés, depuis des années. Je ne suis pas déçue. J’ai simplement un peu de mal à croire que je suis dans cette ville, que j’ai le droit d’en profiter, d’y travailler.

Qu’est-ce que cela peut bien être que cet homme?

<sup>4</sup> J. MILLY: *Poétique des textes*, Nathan, 2001, p. 47

Je suis lasse. J'aurais mieux aimé sortir avec un de mes vieux amis ou même rester chez moi, au chaud, me coucher de bonne heure.

Hier soir j'avais trop bu et lui aussi. Je ne sais plus à quoi il ressemble.

A partir de la place de l'Alma ça roule, la rive gauche est libre à cette heure. Je me réjouis de voir les Invalides et tout de suite après les lumières de la Concorde, juste avant de m'enfoncer dans le boulevard Saint-Germain: l'allée de ma liberté, le chemin de ma curiosité.<sup>5</sup>

La descripción de los lugares, de forma detallada, con abundantes adjetivos relacionados con los sentidos será uno de los recursos más utilizados por esta escritora. Para Irma Garcia, este proceder que consiste en situar al lector en el espacio y en el tiempo a través de la descripción y ambientación detallada, es un recurso común y utilizado por muchos escritores. Sin embargo, esta autora observa una particularidad en la escritura femenina: considera que las escritoras expresan con estas descripciones las sensaciones que en ellas produce la realidad que les rodea; dan su visión personalizada de esa realidad:

“La femme, comme tout écrivain, fournit toujours un minimum d'indications géographiques ou topographiques qui permettent de dégager son rapport à l'espace... En décrivant l'espace, la femme exprime sa relation avec le monde qui l'entoure.”<sup>6</sup>

Hemos visto cómo Marie Cardinal indicaba, desde el comienzo de su novela, a través de su personaje, esas emociones propias e internas que se concretan al final del párrafo: “l'allée de ma liberté”, “le chemin de ma

<sup>5</sup> *Mer*, pp. 9-10

<sup>6</sup> I. GARCIA: *Promenade familiale 1*, Des femmes, 1981, p. 292

curiosité”. La narradora no se limita a describir la calles por las que circula con su vehículo durante la noche en París, sino que traslada el sentir de la escritora durante ese trayecto nocturno. Esas calles son el recorrido hacia su libertad, hacia la sensación interna y personal de libertad. Cuando se conoce la figura de Marie Cardinal, la enfermedad que limitó sus salidas a un espacio cada vez más reducido y que la confinó a quedarse en el hogar, se aprecia con más intensidad esa emoción que transmite la narradora de poder circular libremente por la ciudad.

Por otra parte, en el inicio de esta novela la narradora presentará al segundo personaje en torno al cual girará la historia de este libro: Karl. Nos pondrá en antecedentes sobre el comienzo de su relación con Karl con breves pinceladas dispersas: “Je me demande pourquoi j’ai accepté de sortir avec cet Allemand.” “Qu’est-ce que cela peut bien être que cet homme?” “Je ne sais plus à quoi il ressemble.” De esta forma, situándonos en primer lugar, en el espacio y en el tiempo y, en segundo lugar, presentándonos el segundo personaje de esta novela, la escritora procederá a comenzar el relato principal de la historia de Maria y Karl.

#### **5.1.1.2.- El narrador**

Hemos comentado anteriormente que la propia protagonista relata su historia (narradora y personaje coinciden). Por consiguiente, será necesario detenernos ahora en el estudio, por una parte, de la perspectiva narrativa; por otra, del narrador. Según Genette, el lector podrá adquirir un mayor o menor grado de conocimiento de alguna parte de la historia, o de algún personaje en concreto; es decir, un mayor o menor grado de información narrativa. Esta información estará regulada por dos factores: la perspectiva narrativa y la distancia:

“Le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi [...] se tenir à plus ou moins grande distance de ce qu’il raconte; il peut aussi choisir de régler l’information qu’il livre, [...] selon les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l’histoire (personnage ou groupe de personnages), dont il adoptera ou feindra d’adopter ce que l’on nomme couramment la “vision” ou le “point de vue”, semblant alors de prendre à l’égard de l’histoire [...] telle ou telle perspective.”<sup>7</sup>

Para Lintvelt, la perspectiva narrativa variará según que el punto de vista dominante sea el del narrador o el del personaje: “la perspective narrative concerne la perception du monde romanesque par un sujet percepteur: narrateur ou acteur.”<sup>8</sup> Según el tipo de orientación, Lintvelt nos habla de narración de tipo autorial (si el lector es guiado dentro del mundo novelesco por el narrador); de tipo actorial (si el lector es guiado por un personaje); y neutra (cuando la visión es la de una cámara). Por otro lado, hablaremos de narración homodiegética (cuando el narrador participa en la historia); o heterodiegética (cuando está fuera de la historia). En definitiva, habrá que distinguir entre cuál es el punto de vista predominante, o sea, quién ve; y, por otra parte, quién es el narrador; o sea, quién habla.

*Écoutez la mer* es una obra donde predomina la narración homodiegética porque el narrador figura como personaje; participa de la propia historia que cuenta: “[...] dans la narration homodiégétique les fonctions de narrateur et d’acteur sont remplis par le même personnage, comme je-narrant et comme je-narré.”<sup>9</sup> Además, siguiendo la terminología que propone Lintvelt, podemos considerar que en esta novela destaca el tipo narrativo actorial ya que la

<sup>7</sup> G. GENETTE: *Op. Cit.*, pp. 184-185

<sup>8</sup> J. LINTVELT: *Essai de typologie narrative*, José Corti, 1981, p. 42

<sup>9</sup> J. LINTVELT: *Op. Cit.*, p.79

narradora es a su vez el personaje principal y cuenta su propia historia, por tanto, será su punto de vista personal el que destaque: “Dans le type narratif actoriel le personnage-narrateur (je-narrant) s’identifie entièrement au personnage-acteur (je-narré), pour revivre mentalement son passé. Le lecteur partage donc la perspective narrative du personnage-acteur.”<sup>10</sup> En *Écoutez la mer* la narradora y protagonista, Maria, sirve de centro de orientación del lector. A través del monólogo interior dará a conocer su experiencia, sus emociones, sus impresiones. Maria expresará lo que le ocurre en cada momento, hará partícipe al lector de sus opiniones, de sus vivencias presentes pero también evocará las reminiscencias de su pasado que su memoria hacen emerger:

Souvent, à Paris, je me suis trouvée face à face, seule, avec sa machine à écrire sur laquelle s’enroulait en me narguant une page nouvelle de son livre. Je restais là, sans comprendre, devant un N plus un K plus un T et puis des I aussi, et des O, et de Z, incapable de comprendre l’expression de la pensée, de l’imagination de Karl. Il faut que cela s’arrête et pourtant la musique allemande de sa voix me plaît. Il me semble qu’il zézaye légèrement. Je sais qu’il est capable de choisir ses mots, de leur donner une signification particulière. Il est tassé dans son fauteuil, il est heureux. La vigne commence à bourgeonner. Il ne faut pas qu’il gèle, il ne faut pas qu’il grêle. Les chevaux sont harnachés pour le labour. On a attaché derrière eux un beau soc brillant qui ressemble à une étrave de navire. Kader m’installe sur la croupe de Coco et nous partons, dans un bruit de ferraille, sillonner la terre rouge qui s’ouvre comme un gâteau au chocolat. Karl vient s’allonger près de moi. Il en a terminé avec ses bavardages. Je lui fais une place. Je n’ouvre pas les yeux. Il prend ma main et de nos bras allongés et ainsi reliés vient vers nos

<sup>10</sup> J. LINTVELT: *Op. Cit.*, p. 86

coeurs une paix faite de douceur et de joie, dont nous sentons la fragilité. [...] <sup>11</sup>

En este ejemplo vemos claramente la identificación entre narradora y protagonista, explicando esa relación especial que la une a Karl, relación que desea cesar pero no puede, “il faut que cela s’arrête et pourtant la musique allemande de sa voix me plaît”. También indica su percepción de Karl, “il est heureux”. En un determinado momento interrumpe la descripción del presente que está viviendo para insertar un recuerdo de la infancia, el arado de la tierra, y prosigue con la vivencia que estaba relatando, “Karl vient s’allonger près de moi [...]”.

Ya hemos aclarado que en general predomina el tipo narrativo homodiegético actorial, sin embargo, la perspectiva narrativa cambia súbitamente, en algunas ocasiones, y pasa a ser heterodiegética actorial. En esos momentos, no se identificarán el yo que narra (el personaje narrador) con el yo narrado (el personaje principal). Ahora, el narrador percibirá la vida interna del personaje desde fuera y esa visión será la que transmitirá al lector. La narradora pasará a un segundo plano y se convertirá en testigo de lo que le ocurre al personaje principal, a Maria, tanto en el presente como en el pasado. El efecto producido es el de un distanciamiento. La narradora se aleja del personaje, sale de él y se limita a contar las vivencias pasadas y presentes de la protagonista:

“Dans le type narratif [hétérodiégétique] actoriel, c’est un des acteurs qui sert de centre d’orientation aux plans perceptif-psychique, temporel, spatial et verbal. Il pourra jouer dans l’action romanesque un rôle de premier plan comme protagoniste [...] ou

<sup>11</sup> *Mer*, pp. 95-96

bien il pourra y figurer comme témoin du sort des protagonistes  
[...]"<sup>12</sup>

Además, debemos subrayar la alternancia que hace la escritora de ambos tipos de narración . Así, como vemos en el ejemplo siguiente, se comienza con una narradora heterodiegética actorial que relata el recuerdo del personaje principal, Maria. No se identifica el “yo” que narra (la narradora) con el “yo” narrado (la protagonista). La narradora percibirá la vida interna, el recuerdo del personaje desde fuera, y esa visión será la transmitida al lector. Después, la narración en tercera persona se interrumpe para dar paso a un diálogo introducido bruscamente, sin elementos lingüísticos introductorios. Finalmente, la narradora se identifica de nuevo con la protagonista, vuelve a ser homodiegética actorial, y prosigue con un monólogo en el que expresa su estado de ánimo, “je construis enfin ma personne”, “je suis libre”:

Maria se rapelle le cortège rapide qui suivait certains soirs la crête de la colline. C’était l’escorte, éclairée de torches, d’un mort partant pour un cimetière lointain. Elle entendait le chant triste et bien scandé qui aidait l’âme à trouver Dieu et donnait aux jambes des porteurs le rythme nécessaire à une longue marche nocturne. C’était une chenille scintillante qui se traînait puis disparaissait derrière la forêt.

- Tu sais ce que je vais manger?

- Oui.

- Quoi?

- Premièrement des harengs Baltique et deuxièmement du boeuf gros sel ou de la choucroute.

<sup>12</sup> J. LINTVELT: *Op. Cit.*, p.67

- Il soupire d'aise: oui, c'est ça qu'il prendra pour dîner. [...]

- Ah! C'est bien. Tiens, tu me plais, toi.

Toujours le même menu, toujours le même horaire: un cadre strict à l'intérieur duquel je construis enfin ma personne. Je me trouve au centre d'une grande plaine dans laquelle gisent éparpillés les éléments de mon existence. Je suis libre, enfermée dans cette règle quotidienne, parfaitement protégée par ces impératifs simples mais inévitables. [...] <sup>13</sup>

No obstante, debemos decir que la distinción que propone Lintvelt entre tipo narrativo homodiegético actorial y heterodiegético actorial es exigua, pues se entremezclan fácilmente las características del uno con las del otro, dando lugar a confusión.<sup>14</sup> Esta alternancia entre narración homodiegética y heterodiegética (como acabamos de ver en el ejemplo) se acentúa a partir de la segunda parte de esta novela, y se convierte en la técnica narrativa utilizada en la tercera. De hecho, en el final de la primera parte ya se esboza este cambio de narración, mezclándose ambos tipos como preámbulo de la parte siguiente:

Un pont miraculeux unit Karl et Maria. Ce pont ne s'effondre pas lorsque les paupières cachent le regard. Ce pont va des yeux aux yeux, [...]

- Maria, mon amour, reste avec moi.

- Je ne m'éloignerai jamais de toi. Tu es la source de ma vie.

<sup>13</sup> *Mer*, p. 35

<sup>14</sup> El mismo Lintvelt reconoce que la única diferencia real es el carácter homodiegético o heterodiegético del narrador, aunque considera fundamental que esta distinción se mantenga: "Les correspondances entre le type narratif homodiegétique actoriel et le type narratif hétérodiegétique actoriel sont encores plus saillantes. La seule différence consiste dans le statut homodiegétique ou hétérodiegétique du narrateur. [...] Il faudra donc maintenir la distinction fondamentale entre l'acteur et le narrateur, entre la narration hétérodiegétique dans laquelle ils sont dissociés et la narration homodiegétique où ils se trouvent réunis à l'intérieur d'un même personnage." *Op. Cit.*, pp. 98-99

Karl aide Maria à se hausser jusqu'à lui. Les bras de Karl autour de la taille de Maria. Les bras de Maria autour du cou de Karl. [...]

Karl et Maria se parlent bouche à bouche. Les mots de leur amour font des bruits naturels qui se mêlent aux éléments. Karl et Maria ont découvert la porte derrière laquelle se trouvent cachés les secrets de ceux qui ne meurent pas.

Ils se parlent, ils se regardent, ils se chauffent, ils se nourrissent d'eux-mêmes. Ils ne voient pas le soleil se coucher, la mer devenir noire. Le vent se calme. La neige, qui s'est mise à tomber avec l'ombre, leur fait des chapeaux d'hermine.<sup>15</sup>

En la segunda parte de *Écoutez la mer*, notamos un cambio en cuanto al desarrollo de la acción respecto de la primera. Ya hemos comentado que esta parte está constituida por las cartas que se escriben ambos protagonistas. Entre la primera carta que se entrecruzan los personajes (con fecha de 15 de marzo) y la última (fechada el 24 de junio) transcurren un poco más de dos meses. Sin embargo, la historia en sí queda como estancada, no avanza puesto que se limita a describir lo que cotidianamente hace Maria y el paisaje que la rodea, intercalándose en estas secuencias las cartas que ella escribe o recibe:

Les lettres se croisent, s'échangent, se répondent. Ces lettres sont comme les flocons de neige, comme les petites vagues de l'été, comme les mouettes qui crient.

Maria est aussi légère que les feuilles qu'elle envoie et qu'elle reçoit. Elle écrit: Avec quel étonnement j'ai retrouvé le rire, la tendresse, les caprices! Avec quelle reconnaissance je t'aime! Notre amour me renouvelle.

<sup>15</sup> *Mer*, pp. 117-118

Maria est heureuse et sage. [...] Maria est heureuse et aimable: elle tient compagnie à sa voisine casquée de bigoudis. Elles sont assises sur les marches de l'escalier de bois et elles bavardent tranquillement tout en regardant le beau mari américain qui tond la pelouse. [...] <sup>16</sup>

Percibimos, por tanto, una pausa antes de lo que podríamos considerar el comienzo en el texto de la tercera parte, en la que prosigue la historia con el desenlace final. Por otro lado, conviene tener en cuenta algunos cambios importantes en cuanto a la perspectiva narrativa ya que si antes coincidían narradora y protagonista, ahora la narradora nos da su punto de vista y relata lo que le sucede al personaje. La primera persona “je” que había dominado toda la narración hasta ese momento, pasa a convertirse en tercera “elle”, y según la terminología de Lintvelt, de una narradora homodiegética –que narraba y actuaba- pasamos a una narradora heterodiegética, es decir, fuera de la acción.<sup>17</sup> La narradora comentará y nos dirá cuál es el comportamiento y el estado anímico del personaje. Se adentrará en los sentimientos de la protagonista. Lo vemos en el ejemplo anterior cuando califica a Maria de “heureuse et sage”, “heureuse et aimable”. Tal y como nos indica Genette, la elección del pronombre personal por parte del escritor no obedece a una elección puramente gramatical sino a una opción narrativa, es decir, el mayor o menor grado de implicación del narrador:

“Le choix du romancier n'est pas entre deux formes grammaticales, mais entre deux attitudes narratives (dont les formes grammaticales ne sont qu'une conséquence mécanique): faire raconter l'histoire par l'un de ses “personnages”, ou par un narrateur

<sup>16</sup> *Mer*, p. 131

<sup>17</sup> J.LINTVELT: *Op. Cit.*, p. 38 “La narration est hétérodiégétique, si le narateur ne figure pas dans l'histoire, (diégèse) en tant qu'acteur [...]. Dans la narration homodiégétique, par contre, un même personnage remplit une double fonction: en tant que narrateur (je-narrant) il assume la narration du récit, et en tant qu'acteur (je narré) il joue un rôle dans l'histoire [...]”.

étranger à cette histoire. La présence de verbes à la première personne dans un texte narratif peut donc renvoyer à deux situations très différentes, [...] la désignation du narrateur en tant que tel par lui-même, [...] et l'identité de personne entre le narrateur et l'un des personnages de l'histoire.”<sup>18</sup>

En toda la primera parte de *Écoutez la mer*, dominaba la primera persona “je”. La narradora coincidía con la protagonista; era la propia Maria quien contaba su propia historia. Ya vimos que según la terminología de Lintvelt, dominaba el tipo narrativo homodiegético actorial. Siguiendo la terminología de Genette, se trataría igualmente de una narración homodiegética, pero calificándola de autodiegética porque la narradora forma parte de la historia que cuenta y además es la protagonista de su relato. Sin embargo, cuando cambia la persona gramatical, de primera a tercera (como es el caso de la tercera parte de este libro), el narrador se aleja, sale del personaje; en esos fragmentos, pasa a ser un narrador heterodiegético ya que no forma parte de la historia que narra:

“La vraie question est de savoir si le narrateur a ou non l'occasion d'employer la première personne pour désigner l'un de ses personnages. On distinguera donc ici deux types de récits: l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte [...] l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte [...]. Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, hétérodiégétique, et le second homodiégétique. [...] Il faudra donc au moins distinguer à l'intérieur du type homodiégétique deux variétés: l'une où le narrateur est le héros de son récit [...] et l'autre où il ne joue qu'un rôle secondaire, [...] un rôle d'observateur et de

<sup>18</sup> G. GENETTE: *Op. Cit.*, p. 252

témoin. [...] Nous réserverons pour la première variété [...] le terme, qui s'impose, d'autodiégétique.”<sup>19</sup>

En la tercera parte se alternan de forma brusca y con mayor frecuencia estos dos tipos de narración. Evidentemente este cambio responde a un propósito claro: con la tercera persona se origina un distanciamiento de la protagonista en lo que concierne al lector. Éste no “vivirá” con el personaje su sentir; pasará a ser un mero espectador que verá a través de lo que la narradora quiera comunicarle. Por lo tanto, en esta tercera parte, nos encontraremos: por un lado, con fragmentos en primera persona que dan origen a una narradora autodiegética que narra por sí misma lo que le ocurre, sus pensamientos. Por otro, con fragmentos en tercera persona que originan una narradora que describe la situación y el devenir de la protagonista:

Je suis atteinte de la peste. Je suis une morte vivante. Mettez-moi en quarantaine ! Enchaînez-moi dans le cachot le plus sombre ! Ne laissez pas les enfants me regarder ! Faites que mon désespoir n'atteigne personne. J'ai honte de mon bel amour. Couvrez-moi d'un voile noir et livrez-moi aux fauves ! Mon sang devient blanc. Mon coeur gonflé d'une passion absurde m'étouffe. Foudroyez-moi ! Tuez-moi !

Je veux mourir. Je ne peux pas regarder le soleil se lever une nouvelle fois. Je vais me cacher derrière le tronc de ce gros arbre, en bordure de l'avenue et lorsque le bus du matin, qui roule vite dans la ville endormie, passera, je me jetterai sous ses roues et il me fera dormir. Il me délivrera de cet amour inventé. La mort va me purifier comme un bain parfumé. La mort va me guérir avec des herbes inconnues. Elle ne me fait pas peur, elle me protège.

<sup>19</sup> G. GENETTE: *Op. Cit.*, pp. 252-253

Elle se lève, elle va vers l'arbre et, calmement, calcule sa dernière course des racines à la machine ferraillante. Elle s'appuie à l'écorce, ses deux mains à plat sur la peau rugueuse du vieil érable.

Maria cesse de rouler sa tête contre l'écorce qui tire ses cheveux. Elle vient d'entendre au loin les premiers grincements. Elle se fige comme un chien à l'arrêt. Elle évalue la vitesse de l'instrument de mort. Elle prépare son bond: elle est à la fois l'arc et la flèche.<sup>20</sup>

El lector asistirá entonces al deterioro emocional progresivo del personaje. Este deterioro se manifestará en la narración, como acabamos de ver, bajo dos perspectivas: por un lado, es el personaje-narrador quien informa al lector, en primera persona, de su sufrimiento y de sus intenciones: “je suis atteinte de la peste”, “je suis une morte”, “je veux mourir”. Por otro, en tercera persona, una narradora omnisciente, detalla lo que sucederá, el final de esa misma escena: “le narrateur omniscient est capable de présenter au lecteur les pensées secrètes, voire inconscientes des personnages et il peut pousser à l'analyse au-delà des possibilités du héros lui-même.”<sup>21</sup>

Debemos subrayar igualmente que en esta tercera parte, el uso de la primera persona tiene un valor particular: ese “yo” indica la angustia y el miedo que paulatinamente se va apoderando de la protagonista; pero podemos ir más allá, y vemos cómo la escritora ha reflejado en su personaje un estado de ansiedad que ella misma sintió durante mucho tiempo, y que probablemente todavía no había sido totalmente controlado y superado en el momento de la redacción de esta obra. Por consiguiente, ese “yo” reproduce un estado anímico pasado, pero también presente, dando lugar a una amalgama entre el ayer y el hoy, produciendo un desplazamiento de los sentimientos de la escritora hacia su protagonista. De esta forma, como aclara Loureiro:

<sup>20</sup> *Mer*, pp. 153-155

<sup>21</sup> J.P. GOLDENSTEIN: *Lire le roman*, De Boeck/Duculot, Paris, 1999, p.38

“El “yo”, que en apariencia le resulta familiar a la autobiógrafa, se convierte en otro, en un extraño; y la dirección que toma esa desapropiación, es decir, la forma que toman las estrategias narrativas de la autobiógrafa, revela más sobre cómo ve su “yo” la autobiógrafa en el momento presente que sobre su pasado, aunque, desde luego, también nos informe sobre éste.”<sup>22</sup>

Asimismo, con este procedimiento, al cambiar alternativamente los pronombres personales, la escritora insiste progresivamente en el deterioro que se produce en la vida de la protagonista, Maria. Primero, está tranquila e inconsciente de lo que se le avecina, espera pacientemente las cartas de Karl. Después, estará cada vez más nerviosa e inestable hasta llegar a la alienación: *le regard de Maria est fixe, elle ne voit rien, elle imagine. Ses visions lui donnent envie de vomir. Elle secoue la tête: elle ne veut pas penser à cela, elle ne peut pas penser à cela.*<sup>23</sup>

El personaje recuperará su propia voz, su “yo”, al final de la página 151 para expresar el miedo que la invade: *je suis dans une contrée inconnue où ne se trouve aucun abri. J'ai peur jusque dans les moindres parties de mon corps et je suis muette.*<sup>24</sup> Sin embargo, tres páginas después la narradora continúa el relato en tercera persona: *Elle se lève, elle va vers l'arbre et, calmement, calcule sa dernière course des racines à la machine ferrailante,*<sup>25</sup> para regresar de nuevo a la primera persona al final del libro: *je suis intimidée par tous ces hommes réunis dans le bois d'eucalyptus, derrière la cave. Je tiens la main de mon oncle de toutes mes forces. C'est le couscous de la fin des vendanges.*<sup>26</sup>

Esa ansiedad que expresaba la primera persona en esta parte, se transforma en una voz de esperanza gracias al recuerdo del pasado con el que

<sup>22</sup> A.G.LOUREIRO: *El gran desafío*, Ed. Megazul-Endymion, Madrid, 1994, p. 128

<sup>23</sup> *Mer*, p. 150

<sup>24</sup> *Mer*, p. 151

<sup>25</sup> *Mer*, p. 154

<sup>26</sup> *Mer*, p. 159

concluye la novela. Así pues, con esta dualidad en el uso del pronombre personal se quiere resaltar el grado de autonomía de la protagonista que va desde la afirmación y refuerzo de la personalidad con el uso de la primera persona “je”, hasta la enajenación expresada con la utilización de la tercera persona “elle”, (al cambiar de persona la narradora sale fuera de su propio personaje, se enajena de él), lo que nos hace recordar las palabras de Benveniste refiriéndose a la tercera persona como la no-persona: “La “3e personne” n’est pas une “personne”; c’est la même forme verbale qui a pour fonction d’exprimer la non-personne.”<sup>27</sup>

### 5.1.1.3.- El tiempo

Si analizamos el plano temporal vemos cómo se mantendrá –en este libro- una estructura similar, recurrente, en todos sus capítulos. Se sucederán alternativamente por una parte, el relato del romance entre los dos personajes, en un orden más o menos cronológico y lineal; o sea, el presente, el día a día del relato principal. Por otra, la anacronía en forma de analepsis; es decir, las regresiones al pasado de Maria, que derivan en un segundo relato paralelo: el de los antecedentes de Maria, su niñez. Según Genette, la anacronía constituiría un segundo relato que depende del principal, al que denomina primer relato. Así nos dice que :

“toute anachronie constitue par rapport au récit dans lequel elle s’insère [...] un récit temporellement second, subordonné au premier [...] Nous appellerons désormais “récit premier” le niveau

<sup>27</sup> E. BENVENISTE: *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, Paris, 1966, p. 228

temporel de récit par rapport auquel une anachronie se définit comme telle.”<sup>28</sup>

El relato de Maria adulta, su presente, constituiría pues ese primer relato; las analepsis, o relatos de Maria niña, el segundo relato. Tal y como indica Genette, la distancia temporal de la anacronía es variable y puede presentarse próxima o alejada de lo que se considera el momento presente: “Une anachronie peut se porter, dans le passé ou dans l’avenir, plus ou moins loin du moment “présent”, c’est-à-dire du moment de l’histoire où le récit s’est interrompu pour lui faire place: nous appellerons *portée* de l’anachronie cette distance temporelle.”<sup>29</sup> Podremos observar cómo estos relatos aunque con una temática y cronología propias e independientes (Maria niña – Maria adulta), por el juego de alternancia entre ambos, terminan conectados entre sí, sin que uno sobresalga sobre el otro; más bien al contrario, el relato de la infancia de Maria da fuerza al relato de su vida adulta porque se centra en el aspecto más interno, más profundo de la personalidad de la protagonista. “La primera narración no es tan sólo un pretexto para introducir la segunda, sino que las dos se otorgan valor recíprocamente y la discordancia entre la cronología y las situaciones descritas les da un mayor interés.”<sup>30</sup>

En lo que concierne a las retrospectivas, se presentan siempre bajo la forma de relato autobiográfico: el personaje protagonista y narrador describe su tierra natal, Argelia; o bien, narra algún episodio de su infancia. A modo de ejemplo, veamos la primera analepsis que hace referencia al mar. Se trata de una reminiscencia del mar Mediterráneo, a la hora de la siesta, del calor sofocante del verano en Argelia. El mar supone para esta protagonista un lugar

<sup>28</sup> G. GENETTE: *Figures III*, Seuil, 1972, p. 90.

<sup>29</sup> G. GENETTE: *Op. Cit.*, p. 89

<sup>30</sup> R. BOURNEUF & R. OUELLET: *La novela*, Ariel, 1983, p.87

que simboliza la paz interior, el bienestar físico y psíquico y, de esta forma, se mostrará en varias ocasiones:<sup>31</sup>

Je connais un système qui me sépare immédiatement de la réalité: je pense à la Méditerranée, mon amie, et c'est tout de suite fini. J'entends le bruit des petites vagues d'été sur le sable de Sidi Ferruch et leurs baisers en ventouse sur le ventre des barques, pendant la sieste, comme du chatterton qu'on décollerait à petits coups. Le lit est chaud sous mon corps. Je sais que si je me couche à même le carrelage il deviendra vite chaud lui aussi ... Tout à l'heure je vais entrer en courant dans la mer. Au fur et à mesure que l'eau est plus profonde il faut lever les jambes plus haut et donner un coup de reins plus fort. Tout d'un coup on ne peut plus: on tombe en plein élan. L'eau est fraîche, purifiante, légère. La peau brûlée de soleil se contracte puis se laisse faire sous cette caresse forte et savante.<sup>32</sup>

En cuanto al momento en el que se desarrolla la narración, en la primera parte, debemos subrayar el uso mayoritario del presente, que es característico de la narración homodiegética actorial:

“Le narrateur construit son histoire comme si elle se déroulait au moment de la narration. On construit une illusion de simultanéité entre les événements et leur récit (ce qui autorise l'utilisation du présent). Le narrateur n'est donc plus distancié du présent et sa vision s'en trouve limitée, identique à celle du

<sup>31</sup> Desde la primera página, con el título de este libro *Écoutez la mer*, se evoca ya esa sensación. El título invita al lector a recordar esa impresión placentera que produce el mar cuando se escucha el vaivén de su oleaje.

<sup>32</sup> *Mer*, p. 12

personnage qui perçoit ce qui lui arrive au moment même où cela advient.”<sup>33</sup>

Destaca por tanto el uso del presente, no sólo si la situación vivida es realmente presente; sino también, en numerosas ocasiones, cuando Maria relata un episodio de su pasado. En esas ocasiones, el uso del presente tiene una intencionalidad, una función específica: sirve como instrumento de autoaislamiento del personaje. Además de esta función, en este personaje en concreto, la abstracción en un recuerdo, viviéndolo como un momento presente ayuda a la protagonista a serenarse ante momentos de malestar. Por ejemplo, en este pasaje de su viaje a Hamburgo en el que la protagonista se retira a otra habitación a descansar un rato tras una larga velada, guardando las apariencias ante los amigos de Karl. En esa habitación deja volar su imaginación:

Il ferme la porte doucement. Je vois la poignée tourner lentement avec un petit bruit sec de ressort mal graissé. Je suis seule. Pouvoir enfin cesser de jouer une comédie. Pouvoir dégrafer ma jupe, enlever mes chaussures. Être moi-même. La terre est tapissée de thym dans la cabane de la forêt. Je suis étendue à plat ventre. Les garçons jouent au couteau: un “mouss” qu’ils ont dû chiper à Aoued qui laisse traîner le sien partout. Je suis appuyée sur les coudes et mes mains soutiennent mon visage. Il fait chaud. Rien ne fatigue les garçons. La transpiration mouille les paumes de mes mains, je les déplace, je les croise sur mon torse plat de petite fille. Je repose ma tête sur mon coude droit. [...] <sup>34</sup>

Observamos en esta cita el corte radical y brusco con el momento presente, representado en la casa alemana, y repentinamente la introducción súbita, sin más preámbulos, en el presente de la infancia. Además, podemos

<sup>33</sup> Y. Reuter: *Introduction à l’analyse du roman*, Nathan, 2000, p.71

<sup>34</sup> *Mer*, pp. 101-102

comprobar cómo se produce el ensimismamiento voluntario de Maria. El uso del presente para retroceder en el tiempo da mayor fuerza al recuerdo a la vez que produce la desconexión del personaje con la realidad que le rodea, llegando incluso a advertirlo la misma protagonista: *je connais un système qui me sépare immédiatement de la réalité: je pense à la Méditerranée...*<sup>35</sup> Por otro lado, en otras ocasiones en las que Maria cuenta su infancia, la narración se hace recurriendo al pasado; no obstante, el valor de estos pasajes es semejante a los anteriores. Destaca también en estos momentos el valor de presente. Se crea una ilusión de presente y se da al lector la impresión de cierto realismo, de estar viviendo con la protagonista esos momentos:

“Si le récit est écrit au présent, l’acte narratif coïncide avec le déroulement de l’action romanesque, de sorte que la narration est simultanée. L’emploi des temps du passé est beaucoup plus fréquent. Le prétérit indique que l’acte narratif est postérieur aux événements narrés. Pour le narrateur, il s’agit donc d’une narration ultérieure à l’action. Le lecteur, cependant, ne partage pas cette expérience temporelle. Grâce à la vivacité de la description scénique, il a l’impression d’être témoin oculaire de l’action. Cette sensation est encore renforcée dans la narration actorielle, parce que le lecteur est incité à s’identifier à l’acteur qui lui sert de centre d’orientation. Le prétérit abdique ainsi sa valeur traditionnelle de passé pour créer l’illusion d’une narration simultanée au présent.”<sup>36</sup>

Ilustraremos lo dicho con dos ejemplos. En el primero, la protagonista rememora un juego en un poste telegráfico. En el segundo, será Karl, quien relate una vivencia pasada. Cabe subrayar que en ambos casos y, en general, dentro del pasado, destaca un uso mayoritario del imperfecto, probablemente por ser ésta la forma más apropiada para las descripciones: “L’imparfait [...] est

<sup>35</sup> *Mer*, p. 12

<sup>36</sup> J. LINTVELT: *Op. Cit.*, pp. 73-74

une forme de prédilection dans la description et l'évocation de tout ce qui sert de cadre aux faits successifs relatés par le récit (fond, arrière-plan, commentaire)."<sup>37</sup> Cuando la protagonista revive su infancia siempre describe previamente el lugar en el que se desarrolla esa vivencia:

A Blad Touaria, en bordure de la route, il y avait une double haie d'aloès et de poteaux télégraphiques. C'était mon quartier général. Les pieds nus dans la terre oranaise, à la fois sabloneuse et rouge. J'allais d'un poteau télégraphique à un pied d'aloès, tantôt l'oreille collée contre l'un tantôt gravant dans la feuille de l'autre. J'étais totalement absorbée par mon manège et je ne sais ce qui me plaisait le plus: entendre des musiques très belles à l'intérieur du tronc de l'arbre sec, ou dessiner Dieu sait quel mariage dans la feuille tendre et juteuse. De temps en temps, les cigales faisaient trop de bruit et m'empêchaient de me livrer complètement à cette distraction suprême; alors je m'allongeais sur la terre grumeleuse et j'entendais les enfants de Barded qui m'appelaient [...] <sup>38</sup>

En el segundo ejemplo, se relatan en distintos pasajes, algunos momentos vividos durante la Segunda Guerra Mundial por parte de los dos personajes. Veremos solamente un fragmento en el que Karl cuenta su experiencia ya que ésta será la única ocasión en la que Karl retrocede a su pasado. Tal y como indicábamos antes, también observamos un uso mayoritario del imperfecto, pero en este caso, intercalado con el presente (el vivido en ese momento con Maria y señalado con los guiones). A su vez, como indicaba Lintvelt, gracias al dinamismo de la descripción escénica, el lector tiene la sensación de ser testigo de esa vivencia:

<sup>37</sup> J. MILLY: *Op. Cit.*, p. 125

<sup>38</sup> *Mer*, p. 17

- Ecoute, fin 1944 j'étais soldat. J'avais seize ans, les autres copains aussi et nous trouvions cela normal. Nous ne connaissions que le régime de Hitler et il ne nous venait pas à l'esprit de le juger. C'était la fin de la guerre mais nous ne pouvions croire à la défaite. – Je te raconte cette histoire pour te faire rire, Maria.– Nous étions complètement encerclés par les Américains. Il n'y avait qu'une seule issue: traverser un champ à découvert et ensuite s'enfoncer dans les fourrés d'une forêt où nous pourrions nous cacher. C'était dangereux mais c'était la seule solution car nous ne voulions à aucun prix être faits prisonniers... –tu vois, je ne suis pas grand mais à ce moment-là j'étais tout petit et mon manteau me battait les talons-. La traversée commence. [...] <sup>39</sup>

Pero no todos los movimientos son de presente a pasado. Cabe igualmente distinguir dos anticipaciones; dos prolepsis, es decir, el movimiento contrario, mirando hacia el futuro, pronosticando la acción futura. Genette nos comenta que resulta más fácil encajar la prolepsis en relatos en primera persona (tal y como ocurre en *Écoutez la mer*): “Le récit “à la première personne” se prête mieux qu'aucun autre à l'anticipation, du fait même de son caractère rétrospectif déclaré, qui autorise le narrateur à des allusions à l'avenir, et particulièrement à sa situation présente, qui font en quelque sorte partie de son rôle.”<sup>40</sup>

La primera prolepsis de *Écoutez la mer* es muy breve; nos anuncia el próximo viaje a Alemania que realizarán los dos personajes, *Nous irons à Hambourg à la fin de la semaine prochaine.*<sup>41</sup> En la segunda, María nos anticipa lo que hará al día siguiente:

<sup>39</sup> *Mer*, p. 25

<sup>40</sup> G. Genette, *Op. Cit.*, p. 106

<sup>41</sup> *Mer*, p. 83

Demain j'irai chez lui un peu plus tôt que d'habitude et je profiterai de tout . Je le regarderai mieux. Je suis certaine qu'il a des gestes que je ne connais pas. Demain, s'il le permet, je le regarderai se raser. [...] c'est la facture du droguiste. J'irai la payer demain. Je m'occuperai aussi de l'expédition des malles pour le Canada.[...] J'ai l'impression que je n'obtiendrai jamais ces visas d'immigration.[...]<sup>42</sup>

En definitiva, vemos cómo la primera parte se desarrolla siguiendo un esquema lineal que alterna el presente con los regresos al pasado y alguna anticipación hacia el futuro; por tanto movimiento y desarrollo de la historia:

“[...] le déroulement du temps réel est généralement altéré par les anticipations (ou prolepses) et les retours en arrière (ou analepses), qui rompent la monotonie, apportent des explications ou des découvertes, ouvrent la voie vers l'avenir.”<sup>43</sup>

Este dinamismo y desarrollo de la primera parte queda como “en compás de espera” durante la segunda parte que estaría constituida por las cartas que se escriben mutuamente los dos personajes cuando Maria se marcha a Canadá. El relato escrito por parte de las protagonistas es característico en muchas novelas de Marie Cardinal. Normalmente, la escritura se convierte en un medio empleado por los personajes para liberar sus tensiones. En esta obra se trata de varias cartas, y en otras novelas nos encontraremos con una versión personal de su propia historia, escrita por la protagonista. De este modo, en *Les mots pour le dire*, la narradora comienza a escribir en unos cuadernos de forma privada, sin comentarlo tan siquiera a su psicoanalista. Después nos concretará que este relato es precisamente esta novela, *Écoutez la mer*. En *Les grands désordres*, el “negro” transcribe o bien da forma a las entrevistas con la

<sup>42</sup> *Mer*, p. 85

<sup>43</sup> J. MILLY: *Op. Cit.*, p.132

protagonista; sin embargo, es Elsa, el personaje principal, quien redacta la parte más íntima y delicada de su proyecto. Y *Amour... amours...* presenta a una escritora jubilada que desea dedicar su tiempo libre a escribir sin prisas, sin condiciones y reproduce el comienzo de un libro abandonado llamado "Loterie".

La escritura como fuente de liberación interior o como creación es un "leitmotiv" presente no solamente en estas cuatro obras, sino también en otras. Así en *La souricière*, Camille se dedica a escribir textos publicitarios precisamente en el momento en el que se encuentra física y moralmente bien. La protagonista de *Les jeudis de Charles et de Lula* es periodista, y Simone, personaje principal de *Une vie pour deux* escribe en unos cuadernos privados su versión de la historia de Mary. Vemos, por consiguiente, como éste es un motivo reiterado en la obra de Marie Cardinal.

Finalmente, en la tercera parte, no se producen cambios en lo que a los tiempos verbales se refiere, y predomina el uso del presente. Asimismo, señalaremos como contraste con la primera, una parada en los recuerdos, como si la protagonista repentinamente sufriese de amnesia. Ese esquema metódico compuesto de diálogo y rememoraciones de la primera parte se fractura en la tercera, del mismo modo que se fractura la estabilidad emocional del personaje. Sólo se recuperará al final de la novela con la analepsis que narra la fiesta de la vendimia y la superación de la crisis de la protagonista.

### 5.1.2.- Estructura de *Les mots pour le dire*

#### 5.1.2.1.- El comienzo y el final

Nos centraremos ahora en *Les mots pour le dire* y compararemos esta obra con la primera, *Écoutez la mer*. Apreciaremos evidentemente una mayor madurez en el texto. Está más elaborado, menos rígido y esquematizado que su primera novela. La primera diferencia –respecto de su primera obra- que se percibe a simple vista es la división en capítulos. *Les mots pour le dire* está dividida en dieciocho capítulos numerados: “la division d’un récit en parties, puis en chapitres, en oriente la signification et la compréhension.”<sup>44</sup> En este caso, la división no nos sirve de guía porque los capítulos no están titulados. No obstante, se puede apreciar en cada uno de ellos una temática concreta. Estos capítulos no están conectados cronológicamente, ni tampoco por su temática ya que cada uno desarrolla un tema independiente. Sin embargo, existe entre ellos un fino hilo conductor: el progreso experimentado en las sesiones de psicoanálisis. El desarrollo temático que podemos observar en estos capítulos sería el siguiente:

1.- Primer contacto con el psicoanalista en el que la protagonista describe su enfermedad.

2.- Primera sesión de psicoanálisis.

3.- Relato de las primeras crisis de ansiedad y resumen final de su vida en diez líneas.

4.- Historia de su padre.

<sup>44</sup> B. VALETTE: *Esthétique du roman moderne*, Nathan, 1993, p.97

- 5.- La madre. Algunos recuerdos de la infancia.
- 6.- Primer descubrimiento de las causas de su enfermedad.
- 7.- Relato del aborto fallido.
- 8.- El segundo descubrimiento.
- 9.- El regreso de la ansiedad.
- 10.- El sueño del caballero.
- 11.- Recuerdos infantiles.
- 12.- Descubrimiento de la violencia.
- 13.- Vida matrimonial. Fragmento de *Écoutez la mer*.
- 14.- El palomar de Luberon.
- 15.- Descubrimiento de su utilidad como escritora.
- 16.- Muerte de su madre.
- 17.- Descripción del entorno del psicoanalista.
- 18.- Final.

Por otra parte, en lo que concierne al inicio de esta novela, usa el mismo procedimiento que en su primera obra y comienza situando al lector en un espacio y en un tiempo: “[...] la description au contraire, parce qu’elle s’attarde sur des objets et des êtres considérés dans leur simultanéité, et qu’elle envisage les procès eux-mêmes comme des spectacles, semble suspendre le cours du temps et contribue à étaler le récit dans l’espace.”<sup>45</sup> *Les mots pour le dire* comienza con la descripción del lugar al que acude la narradora para seguir su terapia: del

<sup>45</sup> G. GENETTE: *Op. Cit.*, p. 59

espacio y del tiempo. Describirá con detalle la calle en la que se encuentra la consulta del psicoanalista y también nos aclarará que durante siete años y tres veces por semana se dirigió a aquel lugar:

La ruelle en impasse était mal pavée, pleine de trous et de bosses, bordée de minces trottoirs en partie détruits. Elle s'enfonçait comme un doigt crevassé entre des maisons particulières à un ou deux étages, serrées les unes contre les autres. Au fond, elle butait contre deux grilles envahies par une verdure mesquine.

Les fenêtres ne trahissaient aucune intimité, aucune activité. On se serait cru en province et on était pourtant en plein Paris, dans le XIV<sup>e</sup> arrondissement. [...]

Durant sept ans, trois fois par semaine, j'ai longé cette ruelle jusqu'au fond, jusqu'à la grille de gauche. Je sais comment tombe la pluie ici, comment les habitants se protègent du froid. Je sais comment, en été, s'y installe une vie presque rustique, avec des pots de géraniums et des chats endormis au soleil. Je sais comment est l'impasse le jour et la nuit.<sup>46</sup>

Podemos ver en este ejemplo cómo la narradora adentra al lector en un mundo físico y palpable (la calle de París en la que se desarrollará parte de la novela) con una descripción minuciosa y detallista: “mal pavée”, “trous”, “bosses”, “minces trottoirs”, “verdure mesquine”...

“Una descripción del espacio revelaría el grado de atención que el novelista concede al mundo y la calidad de esa atención: la mirada puede detenerse en el objeto descrito o ir más allá. La descripción hace expresa la relación, tan fundamental en la novela, del hombre, autor o personaje, con el mundo que le rodea: huye de

<sup>46</sup> *Mots*, pp. 7-8

él, lo sustituye por otro o se sumerge en él para explorarlo, comprenderlo, cambiarlo o conocerse a sí mismo.”<sup>47</sup>

Además, adentra al lector en un mundo menos palpable, más etéreo y subjetivo, el de los sentimientos, con las repeticiones sobre sus percepciones personales del lugar: “je sais comment tombe la pluie”, “comment les habitants se protègent du froid”, “je sais comment s’y installe une vie rustique”, “je sais comment est l’impasse jour et nuit”. De esta forma, la narradora transmite al lector impresiones objetivas y subjetivas. Con las objetivas, el lector visualiza el lugar en el que la narradora se adentra. Con las subjetivas, la narradora hace partícipe al lector de las sensaciones que produce en ella el lugar. Valette comenta precisamente a propósito del inicio de esta novela que: “il s’agit en fait de créer une atmosphère qui coïncide avec l’état d’esprit du témoin, suivant la technique du réalisme subjectif: le monde est en harmonie avec ce qu’il ressent.”<sup>48</sup>

Conviene destacar el importante papel que tendrán las descripciones desde el mismo comienzo, como acabamos de observar, y a lo largo de toda la novela. La descripción desempeñará un papel fundamental en esta obra puesto que servirá tanto para situar al lector en los diferentes ambientes recreados como para transmitir –como indicábamos antes- esas sensaciones vividas por la narradora; en definitiva, para adentrarse en su fuero interno. Por consiguiente, estas descripciones del espacio, de la naturaleza, de los personajes nos informan y nos ayudan a conocer el lugar y las personas que en él se mueven; pero no se limitan a esto, pues llegan a alcanzar tal grado de intensidad, que sumergen al lector en un mundo de sensaciones que le hacen vivir la escena con la narradora:

<sup>47</sup> R. BOURNEUF&R. OUELLET: *Op. Cit.*, p. 141

<sup>48</sup> B. VALETTE: *Op. Cit.*, p. 80

J'aimais les vallonnements roux plantés de vigne, les allées d'eucalyptus, la végétation sauvage et pauvre de la forêt faite de pins rabougris, de lentisques, de genêts et d'arbousiers, le sol sec où poussaient des touffes de thym. Auprès de ces vastes espaces rigoureux la fertilité et la fantaisie des lieux irrigués m'étaient offertes comme fête quotidienne.

Sur les vignes et jusqu'à l'horizon flottait une odeur sage de terre aérée. Dans les jardins c'était la folie des narines du matin à la nuit: le jasmin, l'oranger, le figuier, le datura, le cyprès et, pour finir, après l'arrosage du soir, juste après que la terre a ouvert son cœur à la fraîcheur, le parfum subtil et joyeux des belles-de-nuit. Pareil pour les couleurs. Sur le fond ocre rouge des terres sérieuses de la culture s'alignaient le vert-noir des vignes et le vert-gris des oliviers, le beige des ceps et des troncs, sagement, sous le bleu uniforme et usé d'un ciel trop éclairé. Mais, près des bassins, c'étaient des incarnats, des jaunes, de l'indigo, du blanc, du rose vif, de l'orange, du violet, de l'émeraude, du turquoise, du saphir, de l'améthyste, du diamant.<sup>49</sup>

A modo de ejemplo, este bello fragmento descriptivo del entorno de la granja familiar de la narradora. Destacamos la enumeración exhaustiva de plantas y la enumeración de colores (como si de la paleta de un pintor se tratase). Como ya hemos indicado, este tipo de descripción produce en el lector varios efectos: en primer lugar, de atención y fijación en el texto ante tanta riqueza léxica. Acerca de este efecto Philippe Hamon nos dice:

“Une description accentue donc la relation du lecteur à quelques opérations fondamentales de la langue (la dérivation, l'équivalence, la hiérarchie, la classification), suscite un statut de lecteur (le descriptaire) sollicité dans une activité spécifique, et, notamment, “débrayé” des attentes et du suspens proprement

<sup>49</sup> *Mots*, p. 105

logico-narratif du récit, rendu “attentif” à la fois à la littéralité du texte qu’il est en train de lire, convoque dans le texte certains personnages délégués dotés de certaines postures particulières, soit d’émetteur, soit de récepteur, et focalise de surcroît l’attention du lecteur sur un niveau particulier de l’énoncé (le lexique et ses figures).”<sup>50</sup>

En segundo lugar, se produce una sensación más personal; es decir, la impresión de entrar en la descripción, en el lugar descrito. Finalmente, un efecto de acercamiento a la narradora, pues califica las sensaciones que en ella produce ese lugar descrito. Así, dice que esos lugares para ella eran como una fiesta diaria, “la fantaisie des lieux irrigués m’étaient offertes comme fête quotidienne”; un lugar rico por sus olores, “c’était la folie des narines”, “parfum subtil et joyeux des belles-de-nuit”; en suma, percepciones personales compartidas y trasladadas al lector.

Ya hemos señalado la importancia de la descripción en esta obra que comienza con la imagen de la calle donde se llevará a cabo la terapia de la protagonista. Para el final, se vuelve a elegir el mismo lugar. La novela termina igual que comienza: hace referencia de nuevo al espacio y al tiempo. Vuelve a describirnos el lugar, ese callejón en el que la narradora ha entrado durante siete largos años y la sala de espera del psicoanalista; aunque esta vez de manera resumida, visualizando para el lector y enumerando lo que ha sido más llamativo o emblemático para la narradora:

L’IMPASSE une dernière fois, ses petites maisons serrées les unes contre les autres, ses pavés disjoints, ses trottoirs crevés, la grille dans le fond, les marches dans le jardinet, la salle d’attente

<sup>50</sup> P. HAMON: *Du descriptif*, Hachette, 1993, p. 82

Henri II, le bureau, la gargouille au bout de sa poutre, le divan, le petit homme énigmatique.<sup>51</sup>

Y concluye con la indicación temporal de Mayo del 68, fecha histórica y emblemática en la que termina su psicoanálisis. El último capítulo consta exclusivamente de una frase: *QUELQUES jours plus tard c'était Mai 68.*<sup>52</sup>

#### 5.1.2.2.- El narrador.

*Les mots pour le dire* es una novela cuyo personaje principal narra su propia historia. El narrador forma parte de la historia; por tanto se trata de una narración homodiegética. Además, narrador y personaje coinciden. Por consiguiente, del mismo modo que en *Écoutez la mer*, en *Les mots pour le dire*, también hablaremos de tipo narrativo homodiegético actorial; es decir, el personaje narrador se identifica con el personaje actor; así, será la perspectiva de este personaje actor la que llegue al lector: "Nous avons déjà vu que dans la narration homodiégétique les fonctions de narrateur et d'acteur sont remplies par le même personnage, comme je-narrant et comme je-narré."<sup>53</sup>

En *Écoutez la mer*, dominaba la perspectiva del personaje principal, Maria, que narraba y relataba su propia vivencia, presente y pasada. En *Les mots pour le dire*, la protagonista también es una mujer aunque no se indica su nombre. Contará su propia historia y será su punto de vista el que predomine en toda la obra. El lector estará orientado por la visión personal que de los hechos y de las cosas tiene ese personaje narrador:

<sup>51</sup> *Mots*, p. 342

<sup>52</sup> *Mots*, p. 344

<sup>53</sup> J. LINTVELT, *Op. Cit.*, p. 79

J'avais honte de ce qui se passait à l'intérieur de moi, de ce charivari, de ce désordre, de cette agitation, et personne ne devait regarder là-dedans, personne ne devait savoir, pas même le docteur. J'avais honte de la folie. Il me semblait que n'importe quelle forme de vie était préférable à la folie. Je naviguais sans cesse dans des eaux extrêmement dangereuses pleines de rapides, de chutes, d'épaves, de tourbillons et cependant je devais faire semblant de glisser sur un lac, aisément, comme un cygne.<sup>54</sup>

Ilustramos lo expuesto anteriormente con este ejemplo en el que vemos cómo la narradora califica su enfermedad según el sentimiento que le producía en esos momentos: vergüenza y sensación de peligro, (“honte”, “désordre”, “charivari”, “agitation”, “eaux dangereuses”). Asimismo, igual que en *Écoutez la mer*, la narradora habla en primera persona y domina pues el pronombre “je” prácticamente en toda la obra. Únicamente en dos ocasiones la narradora hace referencia a sí misma utilizando la tercera persona. Lo hace al principio de la novela, al hablar de la aceptación de su enfermedad. En esos momentos, pasa de la primera a la tercera persona; se autocalifica de loca, “la folle” y usa el pronombre “elle”. De esta forma, marca un distanciamiento entre esa persona que era antes (una mujer enferma) y la que es ahora (una mujer sana que narra su propia historia). Con el cambio de pronombre personal se establece un distanciamiento consciente entre esa loca de la que habla y ella (la narradora), sin embargo, dejando claro que son la misma persona. El “yo” señala el momento presente, “ella”, el pasado de la narradora, y así lo expresa en dos ocasiones.

En la primera ocasión se trata de un fragmento largo –del que sólo reproduciremos el principio–, en el que describe cómo era esa mujer en el período en que su enfermedad se había agudizado hasta el punto de verse

<sup>54</sup> *Mots*, p. 10

obligada a no salir de su casa, aterrada por su continua angustia y sus frecuentes hemorragias:

Il faut que je me souviene et que je retrouve la femme oubliée, plus qu'oubliée, dissoute. Elle marchait, elle parlait, elle dormait. De penser que ses yeux regardaient, que ses oreilles entendaient, que sa peau sentait, m'émeut. C'est avec mes yeux, mes oreilles, ma peau, mon coeur que cette femme vivait. Je regarde mes mains, les mêmes mains, les mêmes ongles, la même bague. Elle et moi. Moi c'est elle. La folle et moi nous avons commencé une vie toute neuve, pleine d'espoirs, une vie qui ne peut plus être mauvaise. Moi la protégeant, elle me prodiguant l'invention, la liberté. Pour raconter le passage, la naissance, il faut que j'éloigne la folle de moi, que je la tiennne à distance, que je me dédouble. [...] <sup>55</sup>

La narradora lo indica muy claramente “elle et moi”, “moi c'est elle”, “la folle et moi”, la loca y ella son la misma persona. No obstante, aclara que para poder hablar de su enfermedad, para poder contar cómo era y qué le sucedió, tiene que distanciarse, que desdoblarse, “que je me dédouble”. Con el uso de la tercera persona se produce el distanciamiento que la narradora necesita en ese momento para poder iniciar su relato. Después, comenzará a narrar los síntomas de sus trastornos y los últimos meses de progresivo deterioro y empeoramiento hasta llegar al psicoanalista. Tras la primera entrevista con el médico, toma conciencia de la índole de su enfermedad. La narradora vuelve de nuevo a referirse a sí misma en los mismos términos que en el fragmento anterior: en tercera persona pero dejando claro que la loca y la narradora son el mismo ser. Dirá, “j'ai compris que j'étais la folle”:

<sup>55</sup> *Mots*, p. 15

Ce soir-là j'ai accepté la folle pour la première fois. J'ai admis qu'elle existait réellement. J'ai désiré assumer ma maladie telle qu'elle était. J'ai compris que j'étais la folle. Elle me faisait peur parce qu'elle transportait la chose en elle. Elle me dégoûtait et m'attirait comme ces superbes châsses que l'on promène avec les reliques d'un saint.<sup>56</sup>

Ya hemos señalado la similitud en el tipo narrativo de las dos novelas, homodiegético actorial (según la terminología de Lintvelt); homodiegético autodiegético (según la de Genette). Sin embargo, difieren en cuanto al tratamiento de la tercera persona. En ambas novelas se produce el cambio de primera a tercera persona con el consiguiente distanciamiento entre el narrador y el personaje-actor (el "yo" que narra, el "yo" narrado). No obstante, la valoración es diferente. Ya explicamos, que en *Écoutez la mer*, con el paso de primera persona a tercera también se produce un cambio en cuanto al tipo de narración, que pasa a ser heterodiegética.

En *Les mots pour le dire*, el tratamiento es distinto: la narradora no deja en ningún momento de ser homodiegética. Se distancia del personaje, pero completamente consciente de ello y expresando su voluntad de hacerlo, tal y como hemos visto en los dos fragmentos precedentes. La narradora dará testimonio de la enfermedad del personaje; y ese distanciamiento le dará la fuerza suficiente para admitir y declarar su enfermedad. Será, según la teoría de Genette, un tipo de narradora homodiegética que desempeña un papel secundario de observadora y de testigo: "[le narrateur] ne joue qu'un rôle secondaire, qui se trouve être, pour ainsi dire toujours, un rôle d'observateur et de témoin."<sup>57</sup> Asimismo, según Genette, éste es un recurso utilizado por la novela contemporánea:

<sup>56</sup> *Mots*, p. 46

<sup>57</sup> G. GENETTE: *Op. Cit.*, p. 253

“Transgression plus forte encore, le changement de personne grammaticale pour désigner le même personnage. [...] On sait que le roman contemporain a franchi cette limite comme bien d’autres, et n’hésite pas à établir entre narrateur et personnage(s) une relation variable ou flottante, vertige pronominal accordé à une logique plus libre, et à une idée plus complexe de la “personnalité”.”<sup>58</sup>

Lintvelt, también distingue como Genette, dos tipos de narradores homodiegéticos, en función de la notoriedad que adquiera el narrador. De este modo, el “yo” que narra puede desempeñar la función de protagonista; o bien de testigo respecto al “yo” narrado: “Le je-narrant se différencie encore selon l’importance du rôle qu’il joue dans l’histoire en tant que je-narré. Il peut y figurer comme protagoniste [...] ou comme acteur d’importance secondaire, jouant le rôle de témoin.”<sup>59</sup> Según Lintvelt, Marie Cardinal utilizaría estas dos formas homodiegéticas. Como hemos indicado precedentemente, la narradora homodiegética cuenta en primera persona su historia. Coinciden entonces el “yo” que narra con el “yo” narrado; pero, en determinados momentos el “yo” que narra se distancia del “yo” narrado y se convierte en testigo de éste, utilizando entonces la tercera persona para subrayar ese distanciamiento.<sup>60</sup>

<sup>58</sup> G. GENETTE, *Op. Cit.*, pp. 253-254

<sup>59</sup> J. LINTVELT, *Op. Cit.*, p. 80

<sup>60</sup> J. LINTVELT, *Op. Cit.*, p. 80: “Marie Cardinal fait un emploi particulier de ces deux formes homodiégétiques dans *Les mots pour le dire*. Une femme raconte rétrospectivement comment elle fut dépossédée de son identité personnelle par l’oppression psychologique, socio-culturelle de l’idéologie bourgeoise, religieuse de sa mère, pour redécouvrir ensuite progressivement sa véritable personnalité combattive et créatrice au cours d’une cure psychanalytique de sept ans. Le plus souvent, il s’agit de narration homodiégétique par un je-narrant protagoniste, qui raconte à la première personne les vicissitudes de son je-narré. A certains endroits, la narratrice fait pourtant ressortir la distance, à la fois temporelle et psychique, entre la santé mentale dont elle jouit au moment de la narration, comme personnage acteur, et les crises d’angoisse auxquelles elle était en proie jadis comme personnage-acteur. Dans une sorte de narration homodiégétique par un je-narrant-témoin, elle observe son comportement névrotique d’autrefois en se désignant elle-même à la troisième personne.”

### 5.1.2.3.- El tiempo

Si analizamos ahora las anacronías narrativas y el momento de la narración y lo comparamos con *Écoutez la mer*, vislumbraremos ciertas semejanzas en lo que a la técnica narrativa se refiere. Podemos distinguir en *Les mots pour le dire* (como en su primera novela) dos relatos interconectados. Por una parte, tenemos el momento presente o contemporáneo del relato; es decir, la parte que narra las circunstancias que llevan a la narradora al psicoanalista, los inicios de las diferentes sesiones, sus reflexiones, las conclusiones tras un descubrimiento de su personalidad o de su inconsciente o las valoraciones que hace de su familia, del entorno que la rodea y de la vida en general. Consideraremos estos pasajes como la narración principal.

Conectado con esta narración primera está el relato de los acontecimientos infantiles, de la adolescencia o de la juventud, que constituyen lo que denominaremos segundo relato. Debemos indicar que toda la novela cuenta la experiencia de un psicoanálisis ya concluido, por tanto de un pasado pero con matices diferentes. Así, lo que hemos denominado narración principal, aunque relate hechos ya concluidos, tendría un matiz de presente. La segunda narración, que se remite a un pasado más lejano, el de la infancia, tendría realmente ese matiz de pasado que le corresponde: “Le passé composé, équivalent du passé simple dans la langue parlée, situe, à l’écrit, les faits dans un passé récent, ou dans un passé ancien ressenti comme lié à l’actualité du locuteur.”<sup>61</sup>

Por consiguiente, puesto que la novela relata hechos ya ocurridos, domina en todo el texto el uso de tiempos verbales que indican el pasado: imperfecto y pretérito perfecto compuesto. Sin embargo, tal y como ocurría en su primera obra y acabamos de indicar, tendremos que matizar el sentido de los

<sup>61</sup> J. MILLY: *Op. Cit.*, p. 126

verbos ya que, aunque expresan un pasado, el lector podrá percibir dos valoraciones diferentes. En la primera, el pasado será percibido con un valor de presente (aunque realmente se trata de un pasado relativamente reciente). Nos referimos, en este caso, al relato de los años transcurridos durante las sesiones de psicoanálisis. Lintvelt nos comenta que en este tipo de narración, para el narrador, el acontecimiento contado es una narración posterior a la acción; sin embargo, el lector tiene una percepción diferente ya que experimenta la sensación de ser testigo de la acción identificándose con el actor. De esta forma el pasado toma un valor de presente.

Ilustraremos –a modo de ejemplo- lo expuesto, con un párrafo en el que la narradora relata cómo vuelve a sorprenderla la angustia tras un largo período de mejoría. La narradora cuenta una experiencia vivida, y por tanto, predomina el uso de los tiempos en pasado; no obstante, el lector se siente involucrado en la lectura y lo vive como un momento presente, imaginando la noche y corriendo asustado con la protagonista:

Mais la chose est revenue sournoisement, par bouffées de peur. Jusqu'à ce qu'une nuit elle me saute dessus carrément, me secouant comme un prunier, agitant ma cervelle qui se cognait aux draps douteux, à la suie de barbe qui poussait toute seule sur le visage de cet homme endormi près de moi, la bouche ouverte, au corps de la folle, cette femme de trente-quatre ans qui avait eu trois enfants, à la vanité de cette médiocre chambre de célibataire. J'ai couru dans la rue et j'ai vu les poubelles pleines, les clochards endormis dans leur vin sur les trottoirs, les chats maigres que ma course faisait détalier, les ouvriers et les putains de l'aube, la misère des hommes!<sup>62</sup>

<sup>62</sup> *Mots*, p. 192

La segunda valoración nos remitirá a un pasado más lejano; es decir, cuando se refiere a los episodios de su niñez y adolescencia:

Au cours de mon enfance j'allais chez lui avec ma gouvernante. Ensuite j'y suis allée seule, pour quelques déjeuners entre les cours du matin et ceux de l'après-midi. Ces repas étaient difficiles. Quand il ne me faisait pas peur il m'ennuyait. Je devais faire attention à mes gestes, à mes mots. Il me reprenait souvent et, à travers ses reprimandes, je comprenais que c'était ma mère qu' il voulait toucher [...] <sup>63</sup>

Así, a pesar del uso de un imperfecto o de un pretérito, cuando estamos en el relato principal, estos verbos nos sitúan realmente en el presente de la acción, en el presente de la narración aunque no coincida con el presente de la historia. Sin embargo, cuando la narradora nos introduce en un relato secundario -por ejemplo, al narrar un evento de su infancia-, estos verbos son utilizados con su valor real de pasado, coincidiendo entonces narración con historia:

J'allais dans l'impasse, je m'allongais, et maintenant je ne disais plus rien. Rien. Je n'avais plus rien à dire. Je ne trouvais plus rien à dire. Le docteur et moi nous nous connaissions si bien qu'il me suffisait de quelques mots pour lui rendre compte de ce qui s'était passé depuis la dernière séance. [...]

Dans un lieu plat et lisse, sans végétation, sans relief, un jour maussade de mon enfance j'avais rencontré mon père. J'étais agée de six ou sept ans. Il m'avait apporté un cadeau: un cube de velours rouge enrubanné de satin doré. Magnifique! [...]

<sup>63</sup> *Mots*, p. 64

“Ouvre, ouvre, je veux voir ta tête.” [...] la boîte s’est ouverte d’elle-même, libérant un diabolon qui se balançait [...] C’était très laid, très bête, cela m’avait fait peur. Quelle déception! Je me suis mise à pleurer, au comble de la honte. Trahie!

Mon diabolon d’adulte c’était le petit docteur. Je me payais le luxe de venir voir trois fois par semaine un diabolon qui me décevait et me ridiculisait. La dépense était énorme. Le prix des séances engloutissait presque tout ce que je gagnais.<sup>64</sup>

Hemos escogido esta larga cita para ilustrar lo que acabamos de explicar, porque en un fragmento relativamente corto, comprobamos cómo se pasa alternativamente del presente, marcado por la sesión de terapia, al recuerdo de la infancia. En primer lugar, la narradora nos traslada a uno de los momentos en los que acude a su sesión de psicoanálisis, tiempo pasado pero con valor de contemporaneidad, marcada en este texto por el adverbio “maintenant” y por el final del primer párrafo, “ce qui s’était passé depuis la dernière séance”, con el que nos indica un pasado muy reciente puesto que asistía a tres sesiones terapéuticas semanales.

En el párrafo siguiente, la situación de estancamiento ridículo en la que se encuentra en ese momento de su psicoterapia, le hace recordar una situación de la infancia, el regalo de un juguete que la asusta al salir disparado de una caja y le hace pasar una gran vergüenza. Y de nuevo el presente del psicoanálisis en el que se conecta este fragmento con el anterior. Extrapola entonces esa vergüenza y esa sensación de ridículo del pasado al presente. Esto es lo que siente ahora por no aprovechar sus sesiones teniendo en cuenta el gran esfuerzo que le costaba pagarlas y lo caras que eran. Por tanto, pasado en todo el texto, pero diferentes valores según el momento evocado:

<sup>64</sup> *Mots*, p. 197-198

“L’anachronisme du récit est tantôt celui de l’existence même, tantôt celui du souvenir, qui obéit à d’autres lois que celles du temps. Les variations de tempo, de même, sont tantôt le fait de la “vie”, tantôt l’oeuvre de la mémoire, ou plutôt de l’oubli.”<sup>65</sup>

En lo que se refiere al segundo relato, está marcado por la analepsis. Será la memoria de la narradora y el momento el que determinen la retrospección. La cronología de este segundo relato no es lineal; es decir, no comienza con la infancia, desde su nacimiento hasta llegar al momento del psicoanálisis. La narración del pasado comienza “in medias res”, pues se trata de un pasado relativamente reciente. La narradora, para empezar el relato de su vida, cuenta las dos primeras manifestaciones de ansiedad que ella llamará más adelante “la chose”. Conviene subrayar que esta primera inmersión en su experiencia vital destaca por el uso y el juego que la narradora hace con las anacronías narrativas, tanto de anticipación como retrospectivas.<sup>66</sup>

En unas diez páginas, la narradora relata aproximadamente diez años de su vida, retrocediendo en su pasado y anticipando lo que sería su futuro. Comienza con una analepsis que la sitúa a la edad de veinte años: *ma première crise d’angoisse a débuté au cours d’un concert d’Armstrong. J’avais entre dix-neuf et vingt ans.*<sup>67</sup> Después de relatar cómo aparecen por primera vez los síntomas de la ansiedad, prosigue con una elipsis<sup>68</sup> que nos indica brevemente el tiempo que

<sup>65</sup> G. GENETTE: *Op. Cit.*, pp. 180-181

<sup>66</sup> Recordemos las dos formas de anacronía: Y. REUTER: “Il existe deux grands types d’anachronies narratives. L’anachronie par anticipation (appelée prolepse ou cataphore), qui consiste à raconter ou à évoquer à l’avance un évènement ultérieur. L’anachronie par retrospection (appelée analepse ou anaphore) qui consiste à raconter ou à évoquer après coup un évènement antérieur.” *Op. Cit.*, p. 83

<sup>67</sup> *Mots*, p. 51

<sup>68</sup> G. GENETTE: “Les ellipses explicites, [...] procèdent soit par indication (déterminée ou non) du laps de temps qu’elles élident, ce qui les assimile à des sommaires très rapides, de “quelques années passèrent”: c’est alors cette indication qui constitue l’ellipse en tant que segment textuel, alors non tout à fait égal à zéro; soit par éliision pure et simple (degré zéro du texte elliptique) et indication du temps écoulé à la reprise du récit: type, “deux ans plus tard” [...], *Op. Cit.*, p. 139

ha transcurrido (algunos meses) entre ese primer estado de ansiedad y el siguiente: *ma première angoisse est restée pendant quelques mois ma seule angoisse*.<sup>69</sup> A continuación, con una prolepsis, nos anticipa su segunda crisis: *Puis j'en ai eu une autre, plus faible, la nuit où j'ai perdu mon pucelage*.<sup>70</sup> Finalmente, termina el capítulo resumiendo en algunas líneas lo que fue su vida después, hasta el momento de entrar de lleno en su enfermedad:

Toutes les années qui ont suivi (une dizaine) ont été grignotées par la lente gestation de la folie. Je n'en étais pas consciente, évidemment.[...] Je me suis mariée, j'ai enseigné dans des lycées. J'ai eu trois enfants. Je voulais leur donner un bonheur, une chaleur, une attention que je n'avais jamais eus, un père et une mère toujours présents, amoureux.

Au lieu de cela la lenteur, la viscosité, et l'absurdité du fait d'exister se précisaient jour après jour dans mon esprit, jusqu'à devenir la chose.<sup>71</sup>

Vemos cómo sólo son necesarios seis renglones para anticipar en una breve sinopsis los diez años siguientes. Ésta será pues la primera referencia al pasado, que como hemos dicho, refleja vivencias relativamente recientes, justo los años anteriores al inicio de su tratamiento psicológico. Después, la narradora dará marcha atrás en el tiempo y procederá a contar en este segundo relato los sucesos más relevantes de la adolescencia y de la infancia, retrocediendo hasta la edad de dieciocho meses. No volverá a la edad adulta prácticamente hasta el final, a partir del capítulo trece, en el que narrará la vida con su marido en el período en el que se encontraba ya enferma, su separación y la recuperación de su enfermedad.

<sup>69</sup> *Mots*, p. 57

<sup>70</sup> *Mots*, p. 57

<sup>71</sup> *Mots*, p. 61

### 5.1.3.- Estructura de *Les grands désordres*

#### 5.1.3.1.- El comienzo

Pasemos ahora a *Les grands désordres*, una novela bastante más compleja en su estructura; de hecho, empleó cinco años en redactarla. Encontramos un paralelismo entre esta novela y las anteriores en el proceder. Como en las precedentes también se pueden distinguir varios relatos pero en esta ocasión bien diferenciados. El libro está dividido en tres partes y cada una se centra en un personaje. Así pues, en cada parte, se cuenta la historia de un personaje, pero manteniendo siempre un hilo conductor y una conexión directa con la protagonista, Elsa. Ésta contrata a un colaborador, un “negro”, para que redacte un libro en el que relatar su experiencia: ayudó a su hija Laure, heroinómana, a salir de la drogadicción.

Por tanto, la primera parte relatará la historia de Laure: el descubrimiento por parte de Elsa de la drogadicción de su hija; la ayuda que le presta durante varios años hasta que Laure logra superar su adicción. La segunda parte se centrará en el análisis del personaje central, en su “yo” interno, en la historia personal de Elsa, cuyo equilibrio emocional queda roto con esta experiencia. En la tercera parte, el centro de atención será la historia del colaborador que, ayudando a Elsa y escuchándola, se enamora de ella. No obstante, esta novela comienza con una breve introducción de tres páginas que sirve para informar al lector acerca del ambiente inicial en el que se recreará la obra, y ponerlo en contacto con los dos personajes principales:

“En général, l’ouverture fournit au lecteur tous les éléments dont il aura besoin pour la bonne compréhension de l’action et les

dispose de façon à produire l'intérêt romanesque. Ces éléments concernent les personnages qui vont participer à l'action ainsi que l'époque et l'endroit où elle se situe. Le lecteur y trouve l'atmosphère de l'oeuvre et les présages du conflit qui va faire l'objet du roman."<sup>72</sup>

La obra se iniciará -igual que las precedentes- con una descripción detallada del personaje principal y del lugar: la casa de Elsa. Allí se llevarán a cabo las posteriores entrevistas y en ella se desarrollará parte de la acción. Esta introducción servirá para que el narrador informe al lector acerca de su primera entrevista con la protagonista, Elsa. En esta entrevista, le comunica cuál es su proyecto. Asimismo, en esta introducción se informa al lector acerca del acuerdo al que llegan.

Elle portait un tailleur gris, strict, des bas noirs, un foulard rose et mauve noué autour du cou. Quel âge? Entre quarante et cinquante ans. Une grande femme blonde. Elle bougeait et s'exprimait comme le font les gens qui jouissent d'une certaine notoriété. Un plateau avec deux tasses et une assiette de gâteaux secs avait été préparé en mon honneur. [...]

Le salon était agréable, dans le genre "colonial": arbres en pot, rideaux de cotonnades indiennes, au sol des peaux de chèvres blanches. J'ai remarqué que j'occupais le seul fauteuil de la pièce. A part ça, des coussins et un divan de cuir rouge, avachi mais beau. Tout était un peu délabré, les tasses et les sous-tasses étaient dépareillées.<sup>73</sup>

<sup>72</sup> J.P. GOLDENSTEIN: *Op. Cit.*, p. 87

<sup>73</sup> *Désordres*, p. 7

### 5.1.3.2.- El narrador.

Es muy interesante el estudio de la perspectiva narrativa en esta novela porque variará en las distintas partes. Siguiendo con el esquema al que la escritora nos tiene acostumbrados, en esta novela (como en las dos anteriores) también aparece la figura de un narrador, pero su posición cambiará a lo largo de la obra. Veremos cómo el papel que desempeña dentro de la novela cambia paulatinamente, evoluciona conforme avanza la acción, y descubriremos cómo, de ser un mero observador que narra una historia en la que no participa directamente, llega a convertirse en personaje protagonista al final de ella.

En la introducción la postura del narrador es al principio bastante objetiva; comienza con la posición de un narrador heterodiegético, que no forma parte de la historia como actor, y que se limita a describirnos el ambiente en el que se desarrolla la conversación y a reproducir los términos de la entrevista.<sup>74</sup> Sin embargo, prestaremos atención a algunos incisos del narrador en los que comenta las impresiones que sobre su persona causa esta entrevista:

Ça m'a étonné. Je m'attendais à rencontrer une personne plus conventionnelle. Du coup, dans mon fauteuil, c'est moi qui me suis senti conventionnel. Elle m'intimidait.<sup>75</sup>

Je me suis demandé ce que je faisais là.<sup>76</sup>

Con estos incisos, podemos percibir que la postura del narrador no será la de limitarse a contar la historia de Elsa. Habla en estas breves frases de sí mismo, del efecto que le produce el entorno en el que se desarrolla la conversación y la sensación ("elle m'intimidait") que le causa la protagonista.

<sup>74</sup> J. LINTVELT: "La narration est hétérodiégétique, si le narrateur ne figure pas dans l'histoire, (diégèse) en tant qu'acteur." *Op. Cit.*, p. 38

<sup>75</sup> *Désordres*, p. 8

<sup>76</sup> *Désordres*, p. 10

Asimismo, desde el primer momento expresa su opinión acerca del personaje principal. No se trata de comentarios objetivos sobre la forma de ser o actuar de la protagonista; se trata de apreciaciones personales: *J'ai noté qu'elle avait l'habitude de s'asseoir par terre.*<sup>77</sup>

Le sorprende el cambio de voz de Elsa cuando le cuenta la historia de su hija: *Sa voix a changé, elle m'a surpris, elle était devenue rauque.*<sup>78</sup> E indica posteriormente, otra apreciación personal: segura de sí misma, vuelve a controlar la situación tras el momento de debilidad anterior: *Elle avait récupéré ses moyens, elle était à nouveau maîtresse d'elle-même.*<sup>79</sup> Nos detendremos en la última frase de esta introducción que nos anticipa los posteriores cambios del narrador: *je n'étais déjà plus le même homme.*<sup>80</sup> Por tanto, se inicia el texto desde una posición distante y se termina con una reflexión personal: tras esa primera conversación no se siente la misma persona.

La primera parte –ya lo dijimos anteriormente– está constituida por las 143 páginas que redacta el “negro” sobre la historia de Laure y Elsa. Destaca en ellas la perspectiva de un narrador heterodiegético, y siguiendo la terminología de Lintvelt, podríamos hablar de un tipo narrativo auctorial puesto que es el narrador quien guía al lector: “Le type narratif est auctorial, quand le centre d'orientation se situe dans le narrateur (+) et non dans l'un des acteurs (-). Le lecteur s'oriente alors dans le monde romanesque, guidé par le narrateur comme organisateur (“auctor”) du récit.”<sup>81</sup>

Como narrador heterodiegético, no forma parte de la historia como actor; sin embargo, sí tiene un gran conocimiento de los dos personajes. Se trata de un narrador omnisciente que describirá los ambientes y las distintas

<sup>77</sup> *Désordres*, p. 8

<sup>78</sup> *Désordres*, p. 10

<sup>79</sup> *Désordres*, p. 11

<sup>80</sup> *Désordres*, p. 12

<sup>81</sup> J. LINTVELT: *Op. Cit.*, p. 38

situaciones, así como sacará a la luz los aspectos externos de madre e hija. Además, también profundizará en una visión más personal y describirá la personalidad de los personajes:

“Le narrateur n’est pas représenté dans la fiction. Il domine histoire et personnages. Sa connaissance de l’une et des autres est illimitée et omnisciente. [...] Le narrateur omniscient est capable de présenter au lecteur les pensées secrète, voire inconscientes, des personnages et il peut pousser l’analyse au-delà des possibilités du héros lui-même. [...]

Le narrateur varie ainsi à sa guise les angles de présentation, passe de l’extérieur à l’intérieur d’un personnage et apporte de ce fait une grande diversité au récit. Il épilogue sur une conduite curieuse, donne des explications sur la situation, éclaire le présent par une remarque qui fait appel à un en deça du texte (procédé du retour en arrière) ou bien encore provoque une atmosphère de suspens par un commentaire qui annonce un au-delà de la situation présente (procédé de l’anticipation).”<sup>82</sup>

El narrador conocerá tanto el día a día de los dos personajes como su pasado. Así, por ejemplo, en esta cita, en el diálogo que mantiene con su madre, Laura compara a los adictos a la heroína con los perros. El narrador aclarará después que este personaje siente pánico por los perros desde un incidente acaecido cuando Laura era pequeña:

- Je ne suis pas accro tu sais. Simplement il faut que j’arrête parce que les junkies c’est des chiens et que je ne veux pas devenir comme ça.

- Pourquoi des chiens?

- Parce qu’ils mentent, ils sont fourbes... C’est des faux culs.

<sup>82</sup> J.P. GOLDENSTEIN: *Op. Cit.*, pp. 38-39

Laure a peur des chiens depuis qu'elle s'est fait mordre, un été, à Aix, quand elle était petite... Sur le moment elle n'en a pas fait un drame, on aurait pu croire que ça ne l'avait pas effrayée. Pourtant, depuis, elle a une peur insensée des chiens.<sup>83</sup>

Pero el narrador también va más allá; además de explicar ciertas situaciones –como hemos visto en el ejemplo anterior-, hace comentarios acerca del carácter y de la forma de actuar de los personajes:

Elsa n'aime pas la guerre mais elle est subversive. C'est pour ça que l'errance mentale l'attire, parce que l'errance mentale trouble l'ordre en dedans, elle bouleverse les indications, elle les contrarie, elle peut les forcer à changer sans les attaquer directement. Il y a cette ambigüité en Elsa: elle n'aime pas l'ordre mais elle n'aime pas se faire remarquer. Alors, partir au moment où, normalement, les autres rentrent, c'est se mettre à un, elle n'aime pas ça. Son départ vers le Sud, fin septembre, dans une auto blanche, en plein jour, est choquant.

Laure, au contraire de sa mère, aime provoquer, se mesurer avec les autres. Elle aime se distinguer, commettre des excès, battre des records, être la première ou la dernière. Les démonstrations comptent beaucoup pour elle, elle a besoin de croiser le fer, de s'éprouver et d'éprouver. Partir vers le Sud, dans une auto blanche, fin septembre, en plein jour, le corps plein de drogue, lui plaît.<sup>84</sup>

Así, en el fragmento anterior, madre e hija salen de París con la finalidad de alejarse del entorno de la droga. Esta salida a final del mes de septiembre no tendrá el mismo valor para los dos personajes. Mientras para la madre supone ir contracorriente y llamar la atención; para la hija, contradecir las normas es motivo de placer. El narrador opinará sobre el carácter opuesto

<sup>83</sup> *Désordres*, p. 79

<sup>84</sup> *Désordres*, p. 80

de madre e hija, tanto con comentarios objetivos, “Elsa n’aime pas la guerre”, como con comentarios de índole más subjetiva: “elle est subversive”, “commettre des excès”, “a besoin de croiser le fer”. Con los distintos ejemplos que hemos visto, podemos destacar que el narrador tiene pleno conocimiento de los personajes; de sus movimientos pasados y presentes; de sus intereses; de su carácter:

“Le narrateur peut maîtriser tout le savoir (il en sait plus que les personnages), sans limitation de profondeur externe ou interne, en tous lieux et en tous temps, ce qui lui permet retours en arrière et anticipations certaines. On parle de lui comme d’un narrateur omniscient dans la mesure où sa vision peut être illimitée et où il n’est pas lié à la focalisation par tel ou tel personnage.”<sup>85</sup>

Sin embargo, esta postura de narrador conocedor hasta el mínimo detalle de sus personajes y ajeno a la historia que se está contando, sufrirá una transformación. El cambio que anticipaba la introducción (cuando el narrador especificaba que ya no se sentía el mismo hombre), se produce en la segunda parte. Ese narrador heterodiegético, o sea, ausente como personaje y por tanto fuera de la ficción que cuenta, se convierte en un narrador homodiegético; es decir, presente en la ficción. No obstante, este cambio no será radical: aunque hablamos de narrador homodiegético, debemos precisar que su papel en esta parte no es completamente de protagonista. A veces, desempeña un papel secundario, de observador y testigo:

“Il existe une autre forme de “roman à la première personne”. Ici encore, un personnage dit “je”, mais cette fois-ci le narrateur n’est plus le héros du roman. C’est un personnage

<sup>85</sup> Y. REUTER: *Op. Cit.*, pp. 69-70

secondaire qui raconte, en observateur plus ou moins impliqué, l'histoire du protagoniste.”<sup>86</sup>

Otras, tal y como sucedía en la introducción, el narrador hará comentarios personales, sobre sí mismo (como personaje implicado en esa acción), y valoraciones sobre el comportamiento de la protagonista. En estos casos pasará a un primer plano y será su propio punto de vista, su opinión de personaje narrador la que sobresalga. Dominará entonces el tipo narrativo homodiegético auctorial: “Dans l'élaboration auctorielle de la narration homodiegétique, le monde romanesque est perçu selon la perspective narrative du personnage-narrateur (je-narrant).”<sup>87</sup> Observaremos una alternancia en el uso del pronombre personal – “je” cuando habla de sí mismo; “elle”, cuando se refiere a Elsa-, que muestran el mayor o menor grado de implicación del narrador en la historia.

Je continuais à lui rendre mes visites quotidiennes, mais, très vite, elle m'a demandé de ne plus venir. Elle voulait être seule. Mon zèle la touchait, l'intriguait et... la gênait. Elle me l'a dit. Elle m'a dit que tôt ou tard il faudrait qu'elle me parle de cette gêne mais qu'elle ne tenait pas à le faire pour le moment. Elle me téléphonait tous les soirs, elle me disait qu'elle travaillait, qu'elle écrivait certaines choses et qu'elle en enregistrerait d'autres au magnétophone.

Pendant cette période, moi je pensais à elle et mes pensées étaient toutes d'ordre amoureux. J'étais jaloux. Mais de quoi? De qui? De Laure? J'aurais voulu être l'enfant de cette femme? De sa combativité? Comment envier le brouillard dans lequel elle vivait? De sa solitude? De sa lucidité? J'enviais son obstination, son

<sup>86</sup> J.P. GOLDENSTEIN: *Op. Cit.*, p. 42

<sup>87</sup> J. LINTVELT: *Op. Cit.*, p. 84

engagement, sa volonté de chercher, la passion qu'elle mettait en tout, qui la brûlait, qui la perdait. Elle me manquait.<sup>88</sup>

Por otro lado, en esta segunda parte, tal y como indicamos al principio, la historia profundiza en el conocimiento de la protagonista, Elsa. Por este motivo, nos encontraremos en esta parte que el papel de narrador recaerá sobre la propia protagonista. Elsa – como queda indicado en la cita anterior– transcribirá en papel o grabará en una cinta la historia de algunos episodios personales de su vida. Después los leerá en las entrevistas que mantiene con su colaborador: *Sur la table basse du salon elle avait disposé une construction faite de pages et de cassettes, une sorte de pagode à plusieurs étages. Des cassettes, des pages, des cassettes, des pages... chaque élément était numéroté.*<sup>89</sup>

De esta forma, alternativamente, en esta parte, se sucederán fragmentos contados por el mismo narrador de la introducción y de la primera parte; y por otro lado, fragmentos contados por la propia protagonista que se convierte, en esos momentos, en narradora. Así pues, en esos momentos, Elsa será narradora y protagonista a la vez: “Le narrateur-agent: “je”. Le narrateur est représenté dans la fiction. Il en est le héros et il raconte l’histoire selon son point de vue. C’est le narrateur-agent ou narrateur-protagoniste. Il parle de lui à la première personne.”<sup>90</sup> Por consiguiente, será una narradora homodiegética, que relatará lo que le sucede y que dará su visión personal de determinados acontecimientos:

Je ne veux pas raconter par le détail ce qui s’est passé pendant les trois années d’enfer où Laure était droguée. C’est trop misérable, trop épouvantable. Et pourtant ces détails m’habitent, ce sont eux qui m’arrêtent. Je ne sais pas en tirer un enseignement de ces faits. Je suis incapable d’expliquer comment une droguée s’en

<sup>88</sup> *Désordres*, p. 138

<sup>89</sup> *Désordres*, p. 139

<sup>90</sup> J.P. GOLDENSTEIN: *Op. Cit.*, p. 41

sort. Je ne suis pas capable, scientifiquement, d'aider quelqu'un à se sortir de la drogue. [...] <sup>91</sup>

Finalmente, en la última parte, esa transformación del narrador que se anunciaba en la última frase de la introducción, se lleva a cabo. El narrador ya no será un mero testigo que cuenta lo que le sucede a otro. Participará activamente y se verá implicado en la acción como protagonista. Así, paulatinamente, observamos en *Les grands désordres* una evolución en el tipo de narración. El narrador, que contaba en la primera parte la historia de dos personajes, se ve implicado en la segunda, y termina dentro de la historia: cuenta en primera persona su propia experiencia y sentimientos en la tercera parte. En esta última parte subrayaremos que la historia se centra ahora en el narrador: éste se convierte en protagonista y entra dentro de la historia como personaje; se transforma en un narrador homodiegético actorial que relata su enamoramiento de Elsa:

J'ai appelé chez moi, avec mon décodeur à distance, pour voir s'il y avait des messages sur le répondeur. Elle m'a téléphoné le 9 août. Elle a simplement laissé son nom, la date et l'heure de son appel. Méthodique. Méthodique toujours! Prête! Je déteste Elsa la méthode! Je la déteste, elle est ma pire ennemie. J'aime Elsa la folie.

Je ne rentrerai à Paris qu'après avoir fait un choix: soit je me débîne, je laisse tout tomber, tant pis pour le livre. Je ne la reverrai plus jamais. Soit je vais directement chez elle et je lui dis: "Elsa, je vous aime. Je veux vivre avec vous."<sup>92</sup>

<sup>91</sup> *Désordres*, p. 140

<sup>92</sup> *Désordres*, p. 220

### 5.1.3.3.- El tiempo

Tal y como hicimos en *Écoutez la mer* y *Les mots pour le dire*, nos detendremos en las anacronías narrativas de esta obra. Desde la introducción destaca el plano temporal que se pone de manifiesto con varias indicaciones. Por una parte, la frecuencia con la que narrador y protagonista se entrevistarán y el tiempo que durarán estas entrevistas: dos veces por semana durante dos meses. Éste es el tiempo que tarda “el negro” en redactar la primera parte de *Les grands désordres*: “au bout de deux mois j’avais rédigé 143 pages.” Por otra parte, especifica con una fecha concreta el día en el que entrega su escrito a Elsa, “le 12 décembre 1979”, y anticipa con una prolepsis cuando proseguirán las entrevistas y puesta en común del trabajo realizado, “nous nous reverrions le lundi suivant”:

Nous sommes convenus de nous rencontrer deux fois par semaine. Au bout de deux mois j’avais rédigé 143 pages. La plupart avaient été écrites par moi mais certaines étaient de simples transcriptions de bandes magnétiques. Je les lui ai remises un vendredi, exactement le 12 décembre 1979. Nous nous reverrions le lundi suivant.<sup>93</sup>

Esas 143 páginas que indica la cita precedente constituirán –como ya hemos advertido- la primera parte de *Les grands désordres*. Estas 143 páginas de la primera parte son el resultado de las entrevistas y grabaciones mantenidas entre el narrador y Elsa y en ellas se relata la historia de Laura. En esta parte el narrador contará los acontecimientos que suceden desde que Elsa descubre que su hija es drogadicta: su huida de París, el síndrome de abstinencia producido

<sup>93</sup> *Désordres*, pp. 11-12

por la droga, las recaídas y el aprendizaje del mundo de las drogas y de los drogadictos.

Aunque el narrador habla de 143 páginas, en nuestro texto, el relato es más rápido ya que la página 143 que indica la cita no se corresponde realmente con el final de la primera parte. En nuestro texto el final de la primera parte está en la página 126.<sup>94</sup> Después da comienzo la segunda parte que enlaza directamente con el final de la introducción. El narrador prosigue con la historia que va a contar como si la primera parte del libro fuese un gran inciso, como si no hubiese relatado nada tras la introducción:

Le lundi suivant elle m'a reçu courtoisement, comme à son habitude. Elle m'a dit qu'elle était contente du texte, qu'elle y retrouvait son rythme, son vocabulaire, que j'avais compris beaucoup de choses d'elle, de ses manies de langage, de ses obsessions, que mon style à moi servait bien le sujet. Elle semblait vraiment contente et pourtant je la trouvais plus réservée, plus méfiante.<sup>95</sup>

Ese lunes al que se refiere es el 15 de diciembre: recordemos que en la introducción se especificaba que el 12 de diciembre “el negro” entregaba a Elsa su escrito y se verían al lunes siguiente. Después, debemos destacar el uso de abundantes indicaciones temporales, pero únicamente al comienzo de esta segunda parte. Además, el narrador seguirá un orden cronológico: “Les indications temporelles précises sont souvent données [...] Il arrive que la

<sup>94</sup> G. GENETTE: “La vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l’histoire mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur: celle du texte, mesurée en lignes et en pages.” *Op. Cit.*, p. 123

<sup>95</sup> *Désordres*, p. 129

chronologie soit minutieusement indiquée. [...] Leur rôle n'est pas seulement d'indiquer le temps, mais aussi de "faire vrai".<sup>96</sup>

En primer lugar, el narrador relatará en tres páginas los acontecimientos que suceden en las entrevistas. Suponemos que estas entrevistas tienen lugar entre finales de diciembre y enero ya que, en un determinado momento, se indica con una elipsis que han pasado dos meses: febrero y marzo. Durante ese tiempo Elsa ha caído de forma progresiva en un estado de deterioro físico y mental:

Tout le mois de février a passé et une partie du mois de mars sans qu'elle me dise plus de vingt phrases.

Non seulement elle est devenue muette mais elle a changé physiquement. Un jour elle m'est apparue défigurée. Elle n'avait plus aucune élégance, elle s'était tassée, ses cheveux étaient tirés en un chignon sec, ses yeux étaient cernés, elle était pâle et amaigrie.<sup>97</sup>

A continuación, el narrador indicará casi cronológicamente ("le lendemain", "pendant trois jours", "un matin") lo que ocurre a la protagonista, cómo se recrudece su deterioro:

Le lendemain je suis venu avec le magnétophone. Je ne savais plus que lui apporter, rien ne l'intéressait, elle ne me regardait même pas. Ce matin-là, j'avais vu l'appareil, chez moi, dans l'entrée, je l'ai emporté.[...]

Pendant trois jours le même scénario s'est répété, exactement le même: la clef sur la porte, elle dans sa chambre rabougrie. [...]

<sup>96</sup> B. VALETTE: *Op. Cit.*, p. 133

<sup>97</sup> *Désordres*, p. 134

Un matin j'ai remarqué que le magnétophone avait changé de place. J'ai vu que la cassette avait été utilisée.<sup>98</sup>

Finalmente, se produce la recuperación de la protagonista: graba en las cintas lo que le sucede. Habla y se desahoga y, paulatinamente, en unos días, mejora. Tras estos acontecimientos, en los que también se especifica el tiempo, "dix jours plus tard", "après deux semaines", cambiará el estilo de la narración. Ya no se concretará el día a día de las entrevistas:

Elsa est une femme solide: dix jours plus tard elle était sur pied. Je continuais à lui rendre mes visites quotidiennes, mais, très vite, elle m'a demandé de ne plus venir. Elle voulait être seule. Mon zèle la touchait, l'intriguait et... la gênait. Elle me l'a dit. Elle m'a dit que tôt ou tard il faudrait qu'elle me parle de cette gêne mais qu'elle ne tenait pas à le faire pour le moment. Elle me téléphonait tous les soirs, elle me disait qu'elle travaillait, qu'elle écrivait certaines choses et qu'elle en enregistrait d'autres au magnétophone. [...] Après deux semaines, elle m'a demandé de venir chez elle. Je l'ai trouvée changée, superbe, gaie, en pleine forme.<sup>99</sup>

A partir de la recuperación de Elsa, se producen varias rupturas narrativas; se intercalarán, por una parte el relato de las entrevistas; por otra, varios incisos en los que se cuenta en tres episodios la historia del profesor Greffier, el estudio de Laura y los sueños de Laura. Finalmente, conviene señalar que, al final de esta segunda parte, se especifica la duración de todo este proceso que se está narrando: la desintoxicación y rehabilitación de Laura. Sólo en unas breves líneas, con el uso de una elipsis<sup>100</sup>, se resume todo este proceso;

<sup>98</sup> *Désordres*, p. 136

<sup>99</sup> *Désordres*, pp. 138-139

<sup>100</sup> Y. REUTER: *Op. Cit.*, p. 81: " L'ellipse est le degré ultime de l'accélération puisque des années peuvent être condensées dans une absence de narration, souvent signalée a posteriori, en peu de mots [...]"

es decir, tres años de desintoxicaciones y recaídas; dos años y medio de rehabilitación y readaptación a la vida normal:

Il y a eu trois ans de défoncé.

Après, il y a eu les six mois de décroche, à la campagne, avec la tentation de la méthadone enterrée sous une grosse pierre.

Enfin, il y a eu les deux ans de réadaptation à la ville.

Cinq années et demie au cours desquelles je suis descendue, jour après jour, un peu plus profondément dans l'incohérence.<sup>101</sup>

No obstante, es necesario aclarar: primero, que esos tres años corresponden a esas 143 páginas de la primera parte. Segundo, que los dos años y medio que le siguen quedan relatados aproximadamente en unas 10 páginas del conjunto de la segunda parte. En definitiva, nos encontramos con una segunda parte con movimientos variados: por un lado, el presente de las entrevistas (en las que se aclara la rehabilitación de Laura y se da a conocer más profundamente a Elsa); por otro, las analepsis que constituyen el relato del pasado de Elsa con el profesor; finalmente, las interrupciones para contar hechos relevantes de la vida de Laura (sus sueños y su estudio).

En cuanto a los momentos narrativos, debemos subrayar de nuevo (como en las dos novelas anteriores), el uso alternativo del pasado y del presente, tanto cuando se trata del narrador contando la historia: *Elsa Labbé est une femme qui s'applique, qui est raisonnable. Elle sait qu'elle est ambiguë, qu'elle est équivoque, qu'elle est capable de n'importe quoi, que c'est fondamental en elle. Mais son histoire s'est déroulée de telle sorte qu'elle a choisi les conventions,*<sup>102</sup> como cuando los diálogos se producen entre madre e hija :

- Reste à la maison, comme ça je te verrai dès mon arrivée.

<sup>101</sup> *Désordres*, pp. 208-209

<sup>102</sup> *Désordres*, p. 17

- Non, je préfère rentrer chez moi.
- Bon, si tu préfères. Qu'est-ce que tu as? Tu es malade?
- Pas du tout! Pourquoi tu me demandes ça?
- Je ne sais pas, comme ça ... Ta voix ...<sup>103</sup>

Sin embargo, en cualquiera de los dos casos son hechos pasados trasladados al presente. Este procedimiento tiene una finalidad: consiste en acercar al lector, en introducirlo dentro de la ficción:

“[...] Il existe une sorte d'incompatibilité entre deux séries temporelles, présente et passée, qui sont pourtant réunies par le texte. Or ce procédé est relativement fréquent[...]. Le lecteur a l'impression de prendre connaissance d'un fait passé et, en même temps de l'écriture et de la lecture, à faire comme si les événements situés dans leur époque étaient en même temps dans la lecture de chaque lecteur, qui se trouve –par une sorte de métalepse- placé comme témoin dans l'univers de la fiction.”<sup>104</sup>

Para concluir, debemos subrayar la complejidad del texto bajo la aparente sencillez, ya que nos encontramos con tres procedimientos diferentes para narrar la historia de Elsa. Así, por un lado, tenemos el relato personal del colaborador sobre Elsa; por otro, lo que Elsa graba en el magnetófono y que luego transcribe su colaborador; y, finalmente, los acontecimientos que la propia Elsa escribe sobre sí misma, relato más íntimo y personal, sintiéndose por ello incapaz de contarle oralmente.

Ya lo comentamos en *Écoutez la mer*, el procedimiento de la escritura como fuente de liberación es un motivo recurrente en las protagonistas de

<sup>103</sup> *Désordres*, p. 20

<sup>104</sup> Y. REUTER: *Op. Cit.*, p. 91

Marie Cardinal. Así lo manifestará Elsa en varias ocasiones; utiliza los momentos solitarios y privados que le da la escritura para contar esa parte más íntima de sí misma: *Ça, je n'ai pas pu le parler, je n'ai pas pu m'entendre le dire, c'est trop privé, il fallait de l'écriture, le silence de l'écriture, son secret. Ce n'est pas trop académique.*<sup>105</sup> Lo reitera más adelante, escribir le ayuda a expresar aquello que no se atreve a decir en voz alta, a escucharse: *C'est parfois troublant d'accoucher de soi-même... effrayant...*<sup>106</sup> Escribe sobre aquello que de alguna manera le produce vergüenza hablar directamente, cara a cara; por ejemplo, hablar sobre su relación con el profesor Greffier:

J'ai du mal à parler du professeur Greffier, je préfère l'écrire. Je suis consciente du fait que je parle de la drogue, de Laure droguée (je l'ai fait tout au long des entretiens qui vous ont servi à rédiger les 143 pages, je l'ai fait ensuite, seule, avec le magnétophone), alors que je ne suis pas capable de prendre cette liberté avec ma vie privée. Il faudrait que j'ose parler avec vous de ma vie privée, de ma vie avec moi-même. Mais, pour l'instant je n'y arrive pas, alors je l'écris.<sup>107</sup>

En suma, tenemos en este libro tres relatos que inciden cada uno sobre un personaje, pero que a su vez mantienen una dependencia, una conexión entre sí a través del personaje principal, Elsa.

<sup>105</sup> *Désordres*, p. 145

<sup>106</sup> *Désordres*, p. 154

<sup>107</sup> *Désordres*, p. 177

#### 5.1.4.- Estructura de *Amour... amours...*

##### 5.1.4.1.- El comienzo

Finalmente, hablaremos de su última novela, *Amour... amours...*, que difiere de las anteriores. Su estructura es menos rígida, menos esquematizada y, por tanto, más innovadora. En esta obra, la escritora estudiará al máximo el detalle; se detendrá en las descripciones y jugará con las figuras estilísticas. En lo que respecta a la división de la novela en capítulos o partes, también es diferente de las anteriores. Esta obra no está fraccionada en capítulos sino que está formada por un conjunto de fragmentos, algunos cortos; otros más largos, que alternan el relato del presente –el de la protagonista Lola, sentada bajo la pérgola de su casa- con la retrospectiva, con los recuerdos más importantes de su vida.

Aunque *Écoutez la mer* y *Les grands désordres* tampoco están fragmentadas en capítulos, sin embargo, en la primera, el esquema es idéntico y se puede hablar de capítulos sin numerar; asimismo, se distinguen claramente varias partes. En *Les grands désordres*, cada parte -como vimos en el apartado anterior-, gira en torno a un personaje, manteniéndose la conexión entre ellas a través de la protagonista. Sin embargo, en *Amour... amours...*, se salta del fragmento corto al largo, de la situación presente, al recuerdo del pasado, sin esquema preconcebido y sin que se distingan claros cortes temáticos.

En el inicio de la obra, sigue un procedimiento similar al que ya hemos visto en las anteriores: el narrador nos introduce en el relato describiendo la situación presente, el lugar y el personaje; es decir, sumerge al lector en el paisaje, en la ficción. Sin embargo, en este libro lo descriptivo destaca desde el primer momento, desde el comienzo, desde la primera página. La descripción

va más allá que en los anteriores, será mucho más detallada, minimalista, recreándose el personaje en todo lo que hay a su alrededor; o sea en lo externo, en lo que puede ver, pero también en lo interno, en la introspección que hace de sí mismo:

“[...] la description est donc le lieu où le récit s’arrête, où il se suspend, mais aussi l’endroit indispensable où il se “met en conserve”, où il “stocke” son information, où il se noue et se redouble, où personnages et décor, en une sorte de “gymnastique” sémantique pour reprendre un terme de Valéry, entrent en redondance; le décor confirme, précise ou dévoile le personnage comme faisceau de traits significatifs simultanés, ou bien il introduit une annonce (ou un leurre) pour la suite de l’action.”<sup>108</sup>

Veremos ahora en la cita de la introducción este hecho, el detenimiento en el paisaje, en el entorno y la valoración que se hace del lugar a través de esta descripción: sirve de refugio para el personaje. Nos dice, “elle se niche là”, el paisaje, la contemplación del mismo sumerge a Lola en una especie de “sueño” que la hace divagar en la belleza que contempla a su alrededor y en su pensamiento interno. Dirá “elle regarde ce qui est devant elle et aussi ce qui est en elle”, “elle s’y perd”.

Le fauteuil de jardin est là, le muret est là, la table pour le plateau du petit déjeuner est là. Les branches des marronniers, les oiseaux, la colline au loin, le ciel, la paix, la beauté, tout est là. Tout est là sous la tonnelle des bignonias où Lola s’installe le matin quand il ne pleut pas. Elle se niche là. Elle regarde. Elle regarde ce qui est devant elle et aussi ce qui est en elle. Jour après jour elle s’y perd.<sup>109</sup>

<sup>108</sup> P. HAMON: “Qu’est-ce qu’une description”, *Poétique*, n° 12, 1972, p.483

<sup>109</sup> *Amour*, p. 7

#### 5.1.4.2.- El narrador

A semejanza de *Écoutez la mer* y *Les mots pour le dire*, en esta novela también interviene un narrador que contará la historia de la vida de la protagonista, Lola. Sin embargo, a diferencia de las tres novelas anteriores, este narrador se mantendrá en todo momento fuera de la historia; no participa en ella. El narrador contará lo que ve la protagonista, sentada bajo la pérgola de su casa; pero también contará lo que piensa. Estos pensamientos la transportan hacia su pasado, hacia su infancia. El narrador relatará estos pensamientos de la protagonista:

Elle se lève, prépare son plateau: la théière, la tasse, du citron. Elle sort. Elle va sous la tonnelle, met le plateau sur la table, verse le thé dans la tasse, s'assied dans le fauteuil de jardin, pose ses pieds sur le muret qui borde la terrasse. Elle reste immobile, longtemps. Elle regarde. Que regarde-t-elle? Les écorces, les feuilles, le sol, le fané, le flétri, le vivant, le naissant, le mourant, le nécessaire, l'inutile. [...] Elle s'en va, elle fait le vide, elle fait le noir, c'est dans l'obscurité qu'elle voit le mieux. Elle voit des images qui animent sa réflexion. C'est par les images qu'elle réfléchit. C'est à travers ce qu'elle voit, ou ce qu'elle entend, ou ce qu'elle sent, qu'elle pense... Elle s'en va. Elle est partie...<sup>110</sup>

Tal y como señalábamos anteriormente, el narrador describe cómo se instala Lola bajo la pérgola y lo que ve a su alrededor. Después señala cómo queda absorta y deja volar su pensamiento; o sea, el aspecto externo y el aspecto interno de la protagonista y del mundo que la rodea. Será por tanto un narrador heterodiegético, y según la terminología propuesta por Lintvelt, de

<sup>110</sup> *Amour*, pp. 9-10

tipo auctorial, porque el narrador, como organizador del relato, es quien orienta al lector:

“Type narratif auctorial:

Perception externe illimitée: omniscience externe. Le narrateur auctorial est omniscient et perçoit la totalité du monde romanesque extérieur.

Perception interne illimitée: omniscience interne. Le narrateur omniscient dispose d’une perception interne illimitée et infaillible de la vie intérieure et même de l’inconscient de tous les acteurs.”<sup>111</sup>

Se trata pues de un narrador completamente omnisciente, conocedor de todos los detalles de la vida de la protagonista, tanto de su pasado –como ya hemos señalado–, como de su presente o futuro:

“Dans la plupart des cas, le narrateur raconte une histoire passée, ce qui lui procure plusieurs avantages: d’abord, celui d’être censé la connaître dans son ensemble et de donner l’impression qu’il la domine, la comprend, est capable d’anticiper sur la suite des événements où de revenir en arrière, voire d’en tirer des conclusions; c’est la procédure la plus favorable au narrateur omniscient.”<sup>112</sup>

El narrador transmite, como hemos visto, los pensamientos de la protagonista, sus recuerdos, y, para un lector conocedor de la obra de Marie Cardinal, y del gusto que tiene esta escritora por incluir sus vivencias en sus novelas, ese narrador que todo lo sabe, termina por ser identificado con el personaje y, éste, con la propia escritora; a pesar de la tercera persona. Como nos indican Bourneuf y Ouellet:

<sup>111</sup> J. LINTVELT: *Op. Cit.*, p. 44

<sup>112</sup> J. MILLY: *Op. Cit.*, p. 130

“Historia inventada y narrada por el autor en tercera persona, descripciones y retratos, breves anécdotas y documentos auténticos o presentados como si lo fueran –apuntes del escritor, cartas, páginas de diario íntimo, reportaje- constituyen el bloque de materia prima que el novelista puede decidirse a fundir o ensamblar, o quizá yuxtaponer en una especie de mosaico, en el que preservaría el carácter en bruto de estos materiales.”<sup>113</sup>

Como vemos en el ejemplo siguiente, el narrador indica el estado de ánimo de la protagonista, indignada con su forma de ser y actuar, con su tendencia a hacerse la víctima y a quejarse. Incluso reproduce sus propios pensamientos, cambiándose en ese momento de persona gramatical puesto que en ese momento se habla a sí misma:

Lola se redresse, elle s’indigne, elle se déteste. Elle se prend sur le fait: elle résout ses problèmes en se plaignant, elle joue les victimes... Elle a toujours fait ça. Elle est seule, pas besoin de s’apitoyer, elle peut se regarder. Elle se parle: “tu es une pleurnicharde, voilà ce que tu es. Tu as toujours joué avec tes apparences, tu sais que tu es une grande femme solide, courageuse, alors quand tu pleures, les autres croient qu’on ta fait du mal, que tu souffres. Tu es une comédienne Lola... Tu ressembles aux chattes du Professeur...”<sup>114</sup>

La tercera persona domina en todo momento, en todo el texto; tanto cuando relata lo que hace la protagonista, Lola, en su casa, como cuando evade su imaginación y cuenta un recuerdo, como si con ella, el narrador quisiera, o más bien, se esforzara en mantener una distancia que su conocimiento del personaje, su omnisciencia, acortan. Veamos un ejemplo de esto:

<sup>113</sup> R. BOURNEUF & R.OUELLET: *Op. Cit.*, p. 83

<sup>114</sup> *Amour*, pp. 122-123

La soirée commençait, douce, tiède. Une belle nuit s'annonçait, avec des promesses de fraîcheur enfin. Elle pense qu'elle aura peut-être besoin d'un chandail tout à l'heure. Cette perspective la distrait un peu, un tout petit peu. Et puis, l'absurdité, le vide, la rejoint.

Cet état de vacance s'était emparé d'elle au moment où elle commençait à descendre le grand escalier d'honneur de l'université. Elle ne passait jamais par là, personne ne passait jamais par là; c'était pompeux, grandiose, monumental, par endroit ça se partageait en deux, ça formait des volutes qui embrassaient des pièces d'eau, des bouquets de palmiers, bref ce n'était pas pratique pour atteindre la rue Michelet. Ni pratique ni direct.

Pourquoi passer par là ce soir au lieu d'emprunter, comme tout le monde, l'allée bordée de ficus, sur le côté? C'était absurde.

Depuis son enfance elle considérait ces escaliers, ces marches hautes et larges qui imposaient au corps des mouvements à l'ampleur inhabituelle, comme une voie magique. Elle rêvait d'y passer, d'y avoir droit. Et voilà, ce soir, parce qu'elle avait vu son nom inscrit sur un papier officiel, parce qu'elle avait, à cause de ça, en poche, son dernier certificat, parce qu'elle venait d'obtenir officiellement une licence d'enseignement de la philosophie, elle estimait qu'elle avait le droit de descendre cet escalier. Elle avait acquis une définition, un titre, qui la projetait dans le monde des adultes. D'un seul coup. Un vertige.<sup>115</sup>

Como indicábamos anteriormente, llega un momento en el que la distancia entre narrador y personaje resulta tan corta que llegan incluso a confundirse. Éstos se fusionan en uno solo y es ambiguo y difícil para el lector distinguir entre el discurso del narrador y el discurso del personaje. Por tanto,

<sup>115</sup> *Amour*, pp. 57-58

deberíamos estudiar este narrador desde otro punto de mira distinto a como lo hemos hecho anteriormente en las otras tres novelas. En esta obra, realmente parece que la función del narrador sería reproducir las situaciones y las palabras que el personaje se dirige mentalmente a sí mismo. El narrador nos transmite esos monólogos internos, ese lenguaje interior de la protagonista, Lola:

“Dans le contexte d’un récit à la troisième personne, le monologue peut être considéré comme la reproduction mimétique du discours du personnage, le narrateur conférant à la citation qu’il fait des pensées silencieuses de ce dernier autant d’autorité qu’il en accorde à la citation de ses paroles quand elles sont adressées à d’autres personnages. Le monologue intérieur est donc normalement soumis à la règle du réalisme psychologique exactement au même titre que les dialogues sont supposés restituer ce que les personnages se disent effectivement l’un à l’autre, de même les monologues sont supposés restituer ce qu’un personnage se dit à lui-même effectivement.”<sup>116</sup>

Así, vemos en la larga cita anterior un claro ejemplo de todo esto. El primer párrafo comienza con las impresiones personales que causa en el personaje el inicio de la tarde. Una sensación de bienestar: se trata de una tarde cálida que probablemente se tornará fresca. Piensa que necesitará más tarde una ropa más abrigada. En este comienzo ya se hace visible la confusión narrador y personaje que hemos indicado anteriormente, porque es el pensamiento interno de Lola el que se está reproduciendo. Sin embargo, en el final de este primer párrafo, el narrador se hace más visible, hace su propio comentario acerca de la situación: el pensamiento sobre el tiempo que hará durante la tarde distrae sólo un poco a Lola, que enseguida vuelve a su estado absorto, “et puis l’absurdité, le vide, la rejoint.” Después, todo el relato se

<sup>116</sup> D. COHN: *Op. Cit.*, p. 95

centra en la voz interior de Lola, en el recuerdo del día en que recibió su título de licenciada, y cogió un camino diferente al habitual de regreso a su casa. A través de este monólogo se da conocimiento del más profundo sentimiento de Lola, de por qué escogió aquella escalinata y aquel camino en ese día tan especial para ella. No obstante, volvemos como en el primer párrafo a la ambigüedad, a la fusión entre el discurso del narrador y del personaje. El narrador relata los sentimientos del personaje a través de un monólogo en el que se narran éstos como si saliesen directamente del pensamiento de la protagonista; como una transcripción de su voz interna. Este efecto es el que da lugar a esta ambigüedad de la que hablamos:

“[...] l’effet du monologue narrativisé est précisément de réduire au minimum l’écart entre narrateur et personnage qui caractérise tout récit à la troisième personne. [...] Dans le monologue narrativisé, comme d’une manière générale dans tout récit focalisé, la référence constante à la troisième personne ne cesse de manifester la présence narrative, si discrète soit-elle. Et c’est cette identification à l’état d’esprit d’un personnage –car il ne s’agit pas d’identité- qui se trouve idéalement favorisée par cette technique.”<sup>117</sup>

Este largo ejemplo de *Amour... amours...*, ha servido para ilustrar este nuevo proceder, esta nueva técnica que utiliza Marie Cardinal en esta novela y que la hace por ello diferente de las otras tres. Así pues, debemos destacar en esta obra el uso continuo del monólogo para profundizar en el conocimiento de la vida interna del personaje y, concretamente, del monólogo narrativo porque “c’est une technique qui entretient l’incertitude quant à l’attribution du discours au personnage, et aussi parce qu’elle fond l’un dans l’autre discours du

<sup>117</sup> D. COHN: *Op. Cit.*, p. 136

personnage et discours du narrateur, elle est chargée d'ambigüité, et joue avec le lecteur un jeu de cache-cache particulièrement séduisant."<sup>118</sup>

#### 5.1.4.3.- El tiempo

En este libro se narra un día en la vida de una mujer de 65 años y presenta una gran variedad y riqueza de situaciones. Destacaremos fundamentalmente dos momentos: el momento presente, cuando se describe a la protagonista en su casa de la Provenza, el entorno, lo que hace. Y por otro, los continuos retrocesos al pasado: “[...] le plus souvent on a affaire à une narration ultérieure intercalée où divers instants du passé se chevauchent, éventuellement entrecroisés avec des évènements présents.”<sup>119</sup> En el apartado anterior, al hablar del narrador, ya pudimos observar este procedimiento; no obstante, lo ilustraremos de nuevo con esta cita en la que la protagonista recuerda la historia de Clitemnestra; después observa la pérgola oxidada de su casa, y otra vez prosigue con el mismo pensamiento:

Souvent elle pense à Clytemnestre. Il y a plus de quarante ans que cette reine vit dans sa tête. Depuis le lycée quand sa classe avait monté Iphigénie. [...] Lola pense que le sacrifice d'Iphigénie est une raison suffisante pour que Clytemnestre tue Agamemnon.

Elle regarde les montants rouillés de la tonnelle; ils ne vont pas tarder à céder...

Clytemnestre est morte. Ensanglantée. Et, avec elle, le fil qui va d'un mot à un autre mot, d'une page à une autre page. [...] <sup>120</sup>

<sup>118</sup> D. COHN: *Op. Cit.*, p. 129

<sup>119</sup> B. VALETTE: *Op. Cit.*, p. 131

<sup>120</sup> *Amour*, pp. 17-18

Sin embargo, este narrador no sólo relatará el pasado y presente de la protagonista; también nos adelantará en varias ocasiones lo que hará posteriormente: “[...]Le type narratif auctorial se caractérise par la narration ultérieure, ainsi que par la faculté d’omniscience du narrateur. Le narrateur auctorial sera donc non seulement capable de faire des retours en arrière, mais encore de faire des anticipations certaines.”<sup>121</sup> Así, por ejemplo en la siguiente cita, el narrador nos anticipa que Lola hará preparativos especiales en su casa ante la inminente llegada de François. Con la última frase nos resalta el contraste en el estado de ánimo de Lola: tiene que darse prisa en prepararlo todo tras un día de quietud y de permanecer absorta en sus pensamientos:

Elle pense que le temps a passé et que c’est déjà l’après-midi. Elle remonte vers la maison. Chemin faisant elle compose le menu de ce soir. Elle va acheter ce que François aime: des huîtres pour commencer, du champagne... Et puis elle va refaire tous les bouquets de la maison. Elle n’a pas une minute à perdre.<sup>122</sup>

Si volvemos a comparar esta novela con las anteriores, descubriremos que la forma de proceder en el uso de los tiempos verbales es más rica y variada. Vimos que la utilización del presente y de los tiempos pasados con diferentes valoraciones era una de las características de las otras tres novelas; sin embargo, en ésta, la escritora juega con presente, pasado y futuro. Así, la narradora habla en presente cuando está sentada bajo la pérgola de su casa contemplando el paisaje, como en el ejemplo de la cita anterior o de ésta: *Elle lève la tête. Elle regarde les fleurs des bignonias: des trompettes rouges corail, trois ou quatre ou cinq, en éventail, au bout des branches, comme des doigts*<sup>123</sup>.

<sup>121</sup> J. LINTVELT: *Op. Cit.*, p. 54

<sup>122</sup> *Amour*, p. 150

<sup>123</sup> *Amour*, p. 15

Sin embargo, como hemos podido comprobar en muchos de los ejemplos vistos hasta ahora, el libro parece un puzzle que mezcla las distintas situaciones de forma aleatoria (el ayer recordado por Lola; el hoy, en su casa de la Provenza), y el uso del presente y del pasado reforzará esta amalgama: “Un procédé fréquemment adopté par les écrivains dans les textes rappelant les souvenirs est le va-et-vient entre le présent et le passé, qui exploite toutes les ressources de la langue en matière de temporalité.”<sup>124</sup> Veamos de nuevo otro ejemplo en el que una vez más el pensamiento de un tiempo pasado se entrecruza con el hoy del personaje sentado bajo la pérgola:

Il n’y a pas eu d’hommes dans la jeunesse de Lola, mais elle vivait entre deux femmes qui étaient passionnément liées aux hommes, sa mère par la haine, sa grand-mère par l’amour. Les hommes attiraient Lola, mais elle ne les connaissait pas, elle s’en méfiait. Pourtant elle savait depuis toujours qu’elle les désirait. Pourquoi? savait-elle ça?

Elle renverse sa tête en arrière. Elle voit le ciel encadré par les hautes branches des marronniers, un beau ciel sans nuages... Elle aime les hommes à cause de la musique, à cause de la danse, à cause de son corps dans la musique et dans la danse...<sup>125</sup>

También utilizará el pasado cuando vienen a su mente los recuerdos o cuando está describiendo los lugares y los acontecimientos de su infancia. Predominará concretamente el uso del imperfecto y del pluscuamperfecto: “L’imparfait, sorte de présent du passé, qui présente un fait de l’intérieur et en cours de déroulement; il est une forme de prédilection dans la description et l’évocation de tout ce qui sert de cadre aux faits successifs relatés par le récit”<sup>126</sup>: *Son école avait été sa maison; c’était là qu’elle s’était épanouie, qu’elle avait*

<sup>124</sup> J. MILLY: *Op. Cit.*, p. 131

<sup>125</sup> *Amour*, pp. 71-72

<sup>126</sup> J. MILLY: *Op. Cit.*, p. 125

*appris à aimer, qu'elle avait grandi.*<sup>127</sup> Asimismo, hará uso del futuro, con valor concreto de futuro, refiriéndose al mañana: *Mais où iront les déchets atomiques?*<sup>128</sup> o bien con distinto valor, prolongando el pasado: *Lola n'oubliera jamais les mains habiles de Kheira, aux paumes roses de henné, plongeant dans la semoule bouillante[...]*<sup>129</sup> En definitiva, amalgama entre pasado, presente y futuro, porque “comme le présent de l'indicatif, le futur, l'imparfait, le passé simple [...] sont des formes verbales aptes à exprimer des faits situés dans une époque autre que celle à l'expression de laquelle elles servent principalement.”<sup>130</sup> Y a modo de ejemplo esta cita en la que hace un juego de palabras con los tiempos reales y verbales: *Avant, son présent était dans le futur où elle se projetait, elle courait derrière lui. Aujourd'hui elle vit dans son présent. Il y a le passé et le présent. Demain son présent est à venir.*<sup>131</sup>

#### 5.1.4.4.- La descripción.

Ya señalamos en *Les mots pour le dire* la importancia de las descripciones. Sin embargo, en esta novela, tiene una especial relevancia la riqueza descriptiva. No cabe duda de que la escritora hace gala de su destreza verbal y ésta desemboca en distintos efectos. Por un lado, asistimos a una “explosión léxica” para describir brevemente, por ejemplo, las calles de una ciudad:

La rue de l'école, la rue de la maison, la rue du marché, la  
rue du premier baiser, le carrefour de l'amour, le square des amants,

<sup>127</sup> *Amour*, p. 58

<sup>128</sup> *Amour*, p. 14

<sup>129</sup> *Amour*, p. 51

<sup>130</sup> A. VASSANT: “Le présent de l'indicatif français dans ses relations temporelles et “aspectuelles” avec l'imparfait et le passé simple”, *Le français moderne*, n°63-2, 1995, pp. 116-117

<sup>131</sup> *Amour*, p. 78

la place de la famille, les bars des tempêtes, la route de la campagne,  
l'allée du cimetière.<sup>132</sup>

A partir de un vocablo sencillo, “rue”, la escritora lleva al lector, lo hace partícipe de sus conocimientos léxicos. Pero, además, con este tipo de descripción, el narrador adentra al lector en la visión personal e íntima de la protagonista: “Le regard ne sert pas uniquement à introduire (et à clore) une description, il permet d’en organiser la distribution interne en introduisant, dans la nomenclature lexicale, une distribution, une taxinomie, un ordre.”<sup>133</sup> Algo aparentemente impersonal, como pueden ser las calles de una ciudad cualquiera, adquiere una significación especial: vemos estas calles desde la perspectiva del narrador a través de las calificaciones que siguen a la palabra “calle” y su serie; es decir, la calle del primer beso, la calle de la familia, la calle del colegio..., lugares, que para la protagonista tienen un significado particular.

Por otro lado, este tipo de descripción que acabamos de ver, que parte de un elemento sencillo, de un tema, puede también aumentar gradualmente creando otros temas relacionados con el primero que enriquecen el momento descriptivo en el que se insertan: “[...] Toute description se présente donc comme un ensemble lexical métonymiquement homogène dont l’extension est liée au vocabulaire disponible de l’auteur, non au degré de complexité de la réalité elle-même.”<sup>134</sup> Veamos un ejemplo en el que el narrador relata un recuerdo de la infancia de Lola, la preparación del cuscús:

Youssef, le jardinier, déposait au centre de la table un  
couffin rempli de courgettes, d’aubergines, d’oignons, de carottes, de  
navets, de poivrons, de tomates, qu’il venait de cueillir au potager. Il  
y avait aussi un céleri, et un bouquet de coriandre qu’il déposait sur

<sup>132</sup> *Amour*, p. 14

<sup>133</sup> P. HAMON: *Du descriptif*, Hachette, Paris, 1993, p. 180

<sup>134</sup> P. HAMON: *Op. Cit.*, p. 477

le dessus et dont le parfum promettait des délices. Depuis la veille Kheira avait mis à tremper des pois chiches et des raisins secs; de beaux raisins muscats qu'elle avait gardés des dernières vendanges. Sa mère, Daïba, tout au long de l'été, faisait sécher les fruits, c'était sa spécialité. [...] Des figues, des raisins, des petits piments verts et rouges, qu'elle surveillait avec un soin extrême [...] <sup>135</sup>.

Este ejemplo no es más que un fragmento, parte de una larga descripción de los preparativos para hacer el cuscús. Vemos cómo comienza con la enumeración de los vegetales y continúa con un tema relacionado con el anterior, el de las frutas. Para Philippe Hamon:

“Une description [...] résulte souvent de la conjonction d'un (ou de plusieurs) personnages avec un décor, un milieu, un paysage, une collection d'objets. Ce milieu, thème introducteur de la description, déclenche l'apparition d'une série de sous-thèmes, d'une nomenclature dont les unités constitutives sont en relation métonymique d'inclusion avec lui, sorte de métonymie filée.”<sup>136</sup>

Por último, la descripción puede adquirir un mayor grado de complejidad y entran en juego otras figuras; figuras estilísticas encaminadas a producir sensaciones, efectos sonoros y efectos de ritmo: “[...] La figure, c'est à la fois la forme que prend l'espace et celle que se donne le langage littéraire dans son rapport au sens. [...] Ce que dit l'énoncé est toujours en quelque sorte doublé, accompagné par ce que dit la manière dont il le dit.”<sup>137</sup> Observaremos estas sensaciones y estos ejemplos en una cita en la que el narrador relata un momento crucial en la vida de la protagonista, Lola: la separación de su marido, cuando Lola le pide que abandone la casa:

<sup>135</sup> *Amour*, p. 48

<sup>136</sup> P. HAMON: *Op. Cit.*, p. 475

<sup>137</sup> G. GENETTE: *Figures II*, Seuil, 1969, p. 47

Elle lui a dit: “Va-t’en! Va-t’en une fois pour toutes. Je ne veux plus te voir.” Et il a foutu le camp.

Le bruit qu’a fait la porte en se fermant.

Le silence.

L’absence prend toute sa place.

L’espace calme où elle est.

La présence gênante de la liberté.

Un enfant pleure.

Des enfants dorment dans la maison.

Le vide alors.

Les meubles, les objets, la lumière dans la pièce, tout devient incongru. Sur la table deux assiettes sales, deux verres, une bouteille entamée, un bouquet de mimosa qui embaume. François était là, attablé avec elle. Il n’est plus là. Elle est dans la solitude qu’elle a tant désirée. Elle ne sait qu’en faire.<sup>138</sup>

Esta larga cita ilustra bastante bien lo que estamos comentando: describir una situación de tensión –el momento en el que la protagonista se separa de su marido-. En primer lugar, la escritora, comienza con una frase de fuerza que introduce al lector en el drama, “va-t’en. Je ne veux plus te voir”, y que deja clara la postura de Lola. Después, para ilustrar ese silencio en el que queda la casa, da paso al juego estilístico con una descripción en forma de poema en el que destacan los efectos sonoros y de cadencia producidos por la rima “-ence”, y por el sonido susurrante de los fonemas “s” y “c”: “silence”, “absence”, “espace”, “présence”. Finalmente, termina la cita con la descripción

<sup>138</sup> *Amour*, p. 106

del entorno, el desorden de la mesa con los platos y vasos sucios tras la cena; y la conclusión de ese momento vivido por Lola: se siente descolocada; no sabe qué hacer con esa soledad que tanto había deseado.

## 5.2.- Temática de las cuatro obras

En *Au pays de mes racines* nos indica la autora cuál es la temática general que aborda en sus escritos: *j'écris, tout le temps, de la vie d'une femme et d'une terre ravagée par les conflits des humains. Deux sujets tabous que je veux aborder, quoiqu'il m'en coûte, avec obstination et avec décence.*<sup>139</sup> Ciertamente, tal y como aclara en esta cita, Marie Cardinal escribe acerca de la mujer y ésta se convierte en la gran protagonista de sus obras. Concretamente, en sus novelas, se centra en el aspecto humano, en los avatares y en lo cotidiano en la vida de una mujer, y ésta será, en general, la temática que abordará.

En lo que concierne a las cuatro obras que estamos estudiando, presentan una gran similitud puesto que abordan temas recurrentes. Sin embargo, se puede apreciar en ellos una evolución que queda reflejada en la forma en que la protagonista los aborda, plantea y soluciona. Destacaremos que, *grosso modo*, los temas siempre son los mismos: en primer lugar, la problemática de la mujer dentro de la sociedad que a la escritora le toca vivir; no en vano todas las protagonistas siempre son mujeres y el papel de los hombres queda relegado a un segundo plano. Además, otros temas recurrentes son los sentimientos personales sofocantes propios de la depresión tales como el miedo o la angustia; el amor; y el recuerdo de Argelia, así como la crítica a la guerra.

<sup>139</sup> *Racines*, p. 156

Se trata pues de una temática que era actual en el siglo XX, y que prevalece en el siglo XXI puesto que los asuntos sobre los que trabaja y escribe son en realidad una prospección en los valores y los conflictos humanos, y estos temas siguen estando y estarán tan vigentes como entonces. Consecuentemente, sus novelas tendrán un marcado carácter psicológico y mostrarán mujeres que harán hincapié en el estudio de la personalidad. En gran medida, se percibirá en estas novelas un análisis y una proyección de la propia escritora: “En composant l’oeuvre littéraire, l’auteur concret produit en même temps une projection littéraire de lui-même, c’est-à-dire son second moi.”<sup>140</sup> Así pues, podríamos hablar, al referirnos a la obra de Marie Cardinal, de novela psicológica en el sentido que lo plantea Freud, puesto que proyecta en sus personajes sus propios conflictos:

“Le roman psychologique doit sans doute dans l’ensemble sa particularité à la tendance du créateur littéraire moderne à scinder son moi en moi partiels, par l’effet de l’observation de soi; et, par voie de conséquence, à personnifier les courants conflictuels de sa vie psychique en plusieurs héros.”<sup>141</sup>

De las cuatro novelas objeto de este estudio, tres de ellas, *Écoutez la mer*, *Les mots pour le dire* y *Les grands désordres*, se presentan bajo el mismo esquema. Los personajes principales son mujeres que han sufrido, mujeres con miedo, neuróticas. No obstante, todas tienen la misma cualidad esencial: son luchadoras y este espíritu inconformista las lleva a enfrentarse a sus temores y superar sus fobias para iniciar una búsqueda de su propia identidad y del lugar que para sí mismas desean en el contexto en el que viven, sus circunstancias y las posibilidades de conseguirlo. Partiendo de este esquema inicial, Marie Cardinal introduce y desarrolla a través de sus personajes los asuntos de la

<sup>140</sup> J. LINTVELT: *Op. Cit.*, p. 17

<sup>141</sup> S. FREUD: *Op. Cit.*, p. 255

actualidad y de la vida que le interesan y preocupan. En cuanto a su última novela, nos presenta a una protagonista –sin duda por su madurez- más sosegada, sin conflictos personales. La escritora recurrirá a los mismos temas que en las anteriores, pero vistos ahora desde una perspectiva más lejana, desde el análisis del recuerdo.

### 5.2.1.- El amor y las relaciones de pareja

El primer tema desarrollado, que destaca desde su primera novela es el amor y las relaciones de pareja. Todas sus novelas relatan historias de amor. Amores que pueden ser de muy diversa índole: por ejemplo, el amor sentido hacia un amante, como el que siente Maria hacia Karl, en *Écoutez la mer*. O el amor hacia el padre desconocido que lleva a la protagonista de *Le passé empiété* a inventar la historia de su padre. O el amor independiente e imposible transformado en una profunda amistad, que presentan los personajes de *Les jeudis de Charles et de Lula*. O el amor a la tierra que siente la protagonista de *La mule de Corbillard*. Asimismo, veremos que las relaciones de pareja se salen de lo convencional. En general, son relaciones inestables porque presentan parejas distanciadas, -a nivel afectivo, y/o a nivel real porque viven separadas-, pero con una interconexión, con un fuerte hilo de dependencia. Así, por ejemplo, la relación presentada en *Les mots pour le dire*, *La souricière* o *Une vie pour deux*. En definitiva, amores libres e independientes, sin ataduras.

De las cuatro novelas que estamos analizando, en tres de ellas – *Écoutez la mer*, *Les mots pour le dire*, *Amour... amours...*-, se plantea la misma situación: la protagonista es una mujer casada con tres hijos pero que no convive habitualmente con su pareja. En las dos primeras novelas, la protagonista vive en París y su marido en Canadá. En la última, la narradora cuenta sus recuerdos desde la Provenza, pero se refiere igualmente a esta separación.

Debemos, por tanto, destacar el traslado a la ficción que hace la escritora de su situación real y personal. En segundo lugar, y como consecuencia de esta separación, las protagonistas plantean relaciones libres, independientes y sin compromisos. Viven romances frustrados y, en general, todas las protagonistas desean amar y ser amadas, pero la realidad que plantean con sus parejas y su concepto de la convivencia y del amor es muy particular. Siguiendo el orden cronológico de las cuatro novelas que estamos estudiando, veremos las analogías en el planteamiento inicial y la evolución que siguen los personajes.

En la primera novela, *Écoutez la mer*, la protagonista vive un romance que no llega a trascender porque se lo plantea como una aventura. Sin embargo, con el tiempo esta aventura se convertirá en una relación más estable que durará algunos meses. Esta relación quedará finalmente cortada porque al llegar el verano la protagonista se va a Canadá por su período vacacional con su marido y sus hijos. Por otra parte, o bien no desea, o bien no es capaz de cortar de raíz con su matrimonio. Su amante se marchará también a Alemania por unos días y finalmente se producirá el enfriamiento y la ruptura.

- Maria, tu sais bien que tu pars fin mars pour le Canada et que je pars le 15 mars pour l'Allemagne. Tu le sais depuis le début.

- Oui, je le sais. Mais se séparer de quelqu'un ce n'est pas le perdre.

- [...]

- Je ne comprends pas bien les hommes. J'aimerais être sans passion.

- Tu confonds passion avec amour. Le verbe aimer se conjugue calmement, dans le recueillement. Toi, tu es possessive. Tu voudrais tout brûler d'un seul coup.

- Peut-être. Pourtant je sais que ce n'est pas possible. J'ai déjà un mari, des enfants, des tas de responsabilités.<sup>142</sup>

En *Les mots pour le dire*, la narradora -como en la obra anterior- después de casarse se ve con la responsabilidad de tres hijos muy seguidos y un marido ausente que se marcha a miles de kilómetros. Por tanto la soledad más absoluta, sobre todo a nivel práctico, para sobrellevar la difícil tarea de educar y salir adelante con tres niños pequeños, (aunque ella no reconoce esta soledad). La narradora no desea el divorcio puesto que está marcada por el de sus padres y prefiere mantener una relación de pareja un tanto peculiar y poco convencional. Dentro del matrimonio, no suele ser habitual que cada cónyuge viva en continentes diferentes tan distantes entre sí, con una vida independiente y viéndose cuando el tiempo y el trabajo lo permiten:

J'avais très peur du divorce, très peur de suivre le chemin de ma mère, de conduire mes enfants là où elle m'avait conduite. Il me semblait que le divorce nous aurait séparés d'une façon dramatique, alors que les milliers de kilomètres qu'il y avait entre nous n'étaient vécus dramatiquement ni par les enfants ni par moi-même. Ainsi, je n'ai jamais eu l'impression d'élever mes enfants seule, même si j'étais seule à m'en occuper matériellement, même s'il n'y avait auprès d'eux que mon unique présence.<sup>143</sup>

A pesar de que en esta cita la narradora manifiesta que no se siente sola al educar a sus hijos, la realidad es que este hecho es de suma importancia para la escritora. Así, la ausencia de un marido por una parte, y de un padre para sus hijos, por otra, es un motivo recurrente sobre el que insistirá en varias obras:

<sup>142</sup> *Mer*, pp. 73-74

<sup>143</sup> *Mots*, pp. 257-258

reproducirá estas mismas circunstancias en otras dos novelas.<sup>144</sup> Las protagonistas de *La souricière* y de *La clé sur la porte*, también tienen tres hijos y un marido ausente del núcleo familiar porque reside en América:

J'en ai trois: un garçon et deux filles; Grégoire, Charlotte et Dorothée. À la suite d'évènements qui ne sont pas dramatiques je les élèves seule. Mon mari vit de l'autre côté de l'océan Atlantique. Nous passons nos étés avec lui, là-bas ou ailleurs. Au cours de l'année il y a des allées et venues, surtout au moment de Noël et de Pâques.<sup>145</sup>

En *Les grands désordres*, tenemos una situación similar, pero en este caso el personaje, Elsa, es viuda y sólo tiene una hija. No obstante, volvemos a la ausencia de marido y de padre; aunque en esta novela, la forma de actuar de esta protagonista es diferente. En las novelas anteriores, la escritora nos muestra a mujeres incapaces de una relación dentro de los cánones que se consideran normales e incapaces de una relación estable. Nos presenta a mujeres que llevan una vida bastante liberal e independiente; mujeres con encuentros, con amantes, pero que a pesar de vivir alejadas de sus parejas, separadas, se sienten aterrorizadas por el divorcio. Así, prefieren vivir independientes pero mantener el vínculo del matrimonio, aunque este vínculo sea ficticio. Sin embargo, el personaje de Elsa, quizá por el hecho de ser viuda, (lo que la diferencia de las demás), sí plantea la posibilidad de una relación con el "negro" que colabora en su libro:

<sup>144</sup> La hija de la escritora, Alice Ronfard nos comentaba precisamente este hecho. En primer lugar, que durante su infancia, su madre los educó a ella y a sus hermanos prácticamente sola, estando su padre verdaderamente ausente. Y en segundo lugar, que el tema de la ausencia paterna era poco menos que tabú para su madre. Jamás superó la carencia del suyo y hablar de ello era motivo de acaloradas discusiones.

<sup>145</sup> *Clé*, p. 10

Elle dit:

- On dirait que nous sommes en train de commencer quelque chose, alors qu'il y a déjà longtemps que c'est commencé. Peut-être que nous n'aurions pas dû y toucher.

- Moi, l'abstraction, la théorie, tout ça, ce n'est pas mon fort. Je préfère vivre des histoires... même si elles sont tristes.

- Alors commençons cette histoire. Au moins regardons-nous.<sup>146</sup>

En cuanto a Lola, desde la templanza que da la edad, recuerda a su marido como una persona que la amaba y amaba a sus hijos, pero con la necesidad de un amor sin ataduras, sin compromisos. Por tanto, reproduce el mismo esquema de las dos primeras novelas. Recuerda a un marido que está frecuentemente ausente -en el tiempo y en el espacio- por motivos laborales. Su libertad es para él lo más importante, y así lo expresará:

Lola se demande ce que c'est que l'amour. Elle pense au mot et des vagues d'images, de visages, de sensations déferlent en même temps... François aimait Lola, il aimait ses enfants, mais il n'endurait pas la famille. Il s'était fourvoyé dans la vie de famille, il était heureux quand il s'éloignait. Il travaillait surtout à l'étranger. Il gagnait mal sa vie.<sup>147</sup>

Vemos por consiguiente a lo largo de su producción literaria esta preocupación por la figura del hombre ausente, ya sea el marido, ya sea el padre, que aparece reiterada y que evidentemente refleja, por una parte, la privación de padre que la escritora sufrió durante su infancia y adolescencia y que dejó una huella indeleble en su personalidad; y por otra, la ausencia de una

<sup>146</sup> *Désordres*, p. 248

<sup>147</sup> *Amour*, pp. 114-115

pareja estable a su lado. Subrayemos de nuevo que los personajes de las cuatro novelas tienen un concepto del amor y del sexo totalmente libre e independiente que contrasta con este aferramiento al matrimonio.

### **5.2.2.- La superación personal de la mujer**

Otro tema muy trabajado por Cardinal en lo que se refiere a la caracterización de sus personajes femeninos, es el descubrimiento por parte de la mujer de sus potencialidades. Normalmente, todas las novelas comienzan presentando mujeres muy sensibles, con una educación muy arraigada que les ha inculcado el papel de la sumisión, del sufrimiento, de la abnegación. Sin embargo, este aprendizaje que han recibido va cambiando progresivamente a medida que avanza la trama de cada novela. Así, llega un momento en el que se rebelan contra la situación dando paso a mujeres con una personalidad reforzada, más fuertes y autónomas, con capacidad para manifestar y llevar a cabo lo que quieren.

Situándonos de nuevo en las novelas elegidas, observamos que las protagonistas son personas inestables, deprimidas, con un tremendo desasosiego ante situaciones de la vida que a cualquiera parecerían normales, y, por supuesto, con un miedo mucho mayor a enfrentarse a su “yo”, a su personalidad, a descubrir que en realidad son personas estupendas e inteligentes con ganas de vivir. Sin embargo, a pesar de estas adversidades, las protagonistas siguen una constante que aparece en todas las obras de Cardinal; esta constante es el afán de superación, la neurosis superada y transformada en sensatez, en eficacia, en capacidad, en autosuficiencia.

En *Écoutez la mer*, la inestabilidad emocional junto a la decepción amorosa llevan al personaje a la ansiedad, al borde del suicidio, para desembocar finalmente en el enfrentamiento con su cruda realidad amorosa.

Como indica Pierre Jourde, “[...] on aime, on peut souffrir de cet amour, le chagrin provoqué par la perte de l’être aimé nous déracine et nous détruit, il nous met violemment en face de la réalité.”<sup>148</sup> Tales son los sentimientos experimentados por Maria ante la evidencia del abandono de Karl. Maria alude al miedo que siente ante el amor, teme enamorarse de Karl, de iniciar una relación estable, pero también se siente insegura de romper con su matrimonio. Asimismo, se encuentra mal estando en Alemania con los amigos de Karl, se menosprecia frente a los demás. Describe las sensaciones corporales y psíquicas que pasan por ella. El punto álgido llegará al final del libro cuando la protagonista se plantea incluso el suicidio.

Se trata de una mujer todavía frágil comparándola con otras heroínas, tiembla y se asusta con facilidad, pero intentará con todas sus fuerzas eliminar la ansiedad que la invade, combatirla y controlarla. Y al final, cuando el personaje se siente perdido por su ruptura ya definitiva con Karl y piensa que no será capaz de remontar su angustia, surge de su interior una fuerza que la hace aferrarse a la vida. Esta fuerza nacerá de la huella que deja la memoria autobiográfica: la protagonista recordará un evento cargado de emoción y afectividad ocurrido en la infancia. Este recuerdo biográfico le ayudará a superar el momento y fortalecer su propia identidad:

“[...] el recuerdo autobiográfico como construcción de un relato contiene las razones que justifican la continuidad de mi pasado con mi presente. [...] La construcción de un recuerdo autobiográfico no se detiene en la “reaparición” de sucesos del pasado personal. [...] La construcción del recuerdo autobiográfico

<sup>148</sup> P. JOURDE: *Op. Cit.*, p. 86

añade a los contenidos relaciones causales orientadas a justificar la estabilidad del yo”<sup>149</sup>

El desencadenante que provoca la rememoración de María es una percepción olfativa. El olor del arbusto de celindas originará en ella un sentimiento de bienestar, de felicidad, que le hará tomar conciencia de su presente a la vez que de su pasado: “[...]la conciencia auto-noética es la que acompaña al recuerdo de eventos personales y autobiográficos o, lo que es lo mismo, a la memoria episódica. Cuando una persona rememora un evento experimentado personalmente, tiene conciencia de que ese evento es una parte real de su propia existencia pasada.”<sup>150</sup> El olor de las celindas transportará a la protagonista a su Argelia natal, a la fiesta de la vendimia, y con estas sensaciones que se adentran en lo más profundo de su ser, logrará calmar y disipar su crisis de ansiedad:

Elle abandonne le combat. Elle se laisse faire, elle se livre. Ses poumons qui, depuis longtemps, s’enflent et se dégonflent à une cadence folle, s’apaisent.[...] Maria, depuis un court instant, s’est laissée envahir par l’odeur des seringas. Elle fait un geste: elle tend le bras et d’un doigt timide elle caresse les pétales blancs d’une petite fleur étoilée.[...] Que les seringas sentent bon! Le père de Barded dit que c’est mon arrière-grand-mère qui a planté le premier pied, il y a soixante ans!<sup>151</sup>

Por tanto el libro finaliza con un episodio esperanzador, con una protagonista que, a pesar de las circunstancias adversas, es capaz de decir sí a la vida. Este final esperanzador es muy importante porque, tal y como hemos

<sup>149</sup> M.RUIZ RODRÍGUEZ: *Las caras de la memoria*, ed. Pearson-Prentice Hall, Madrid, 2004, pp.222-223.

<sup>150</sup> J.M. RUIZ VARGAS: *La memoria humana, función y estructura*, ed. Alianza, Madrid, 1994,p.219

<sup>151</sup> *Mer*, pp. 158-159

advertido anteriormente, refleja el renacer a la vida de la escritora, y este nuevo estado anímico positivo queda testimoniado en su escrito. Este libro es el fruto del cambio y del beneficio que ejercía en ella, en aquel momento de su vida, la terapia psicoanalítica.

En *Les mots pour le dire* será la propia narradora quien confirme este cambio cuando dice: *l'analyse me rendait plus forte, plus sage et plus responsable*,<sup>152</sup> y, verdaderamente, esta obra muestra a una mujer mucho más fuerte que la anterior. Debemos tener en cuenta que entre esta novela y la primera hay más de diez años de diferencia y Marie Cardinal ya había concluido su psicoanálisis; por tanto, es una mujer capaz de asumir sus responsabilidades, ha superado sus miedos y puede llevar una vida normal. Todas estas circunstancias se reflejarán en la narradora de su novela, un personaje que describe cómo logra vencer su enfermedad y canalizar su energía de forma positiva, siempre a través de la escritura.

Por tanto, poco a poco, con el paso del tiempo, el estado anímico de la escritora será cada vez más estable y equilibrado, y esto se reflejará evidentemente en la personalidad que caracteriza a sus protagonistas. Y aunque al comienzo de cada novela, la mujer aparece como indecisa y con sentimientos contradictorios acerca de su vida, una meditación profunda sobre su ser la transforma en una persona renovada y con más fuerza incluso que antes, con una mayor capacidad para saborear y apreciar sus valores personales así como para realizar cualquier actividad sin desasosiego. Así lo expresa la narradora de *Les mots pour le dire*:

Au fur et à mesure que, dans l'impasse, se construisait mon équilibre, ma vie, à l'extérieur, prenait elle aussi un sens et une forme. Je devenais de plus en plus capable de parler avec les autres,

<sup>152</sup> *Mots*, p. 319

de les écouter, d'assister à des réunions, d'aller seule d'un lieu à un autre.<sup>153</sup>

Un claro ejemplo de esta evolución se materializa en la protagonista de *Les grands désordres*, Elsa, que recurre a un “negro” que se transforma en “psicoanalista” del personaje: Elsa abrirá su corazón a esta persona que la escucha. Gracias a las grabaciones y a la escritura de sus emociones y de su vida, la protagonista, una psicóloga prestigiosa, conseguirá salir del pozo negro en el que se hunde y conseguirá comprender que ese libro que ella pretendía escribir con la finalidad de ayudar a los demás, en realidad le sirve para ayudarse a sí misma, para autoanalizarse y cuestionarse su modo de vida. Así dirá: *il me semble que j'ai le devoir de partager cette expérience... peut-être qu'elle pourrait être utile à d'autres... Peut-être aussi que j'ai besoin de m'en délivrer...*<sup>154</sup>

La escritura se convierte para Elsa en terapia psicoanalítica; de este modo, lo más privado, lo que resulta costoso de decir, es escrito: *il faudrait que j'ose parler avec vous de ma vie privée, de ma vie avec moi même. Mais, pour l'instant je n'y arrive pas, alors je l'écris.*<sup>155</sup> Gracias al hecho de manifestarse por escrito, la escritora y a través de ella el personaje femenino descubren un ser oculto, una identidad diferente, que queda ahí plasmada, reflejada en el texto: “La véritable conquête de l'écriture féminine moderne aura été peut-être, aidée là encore par tout un courant de pensée issu à la fois de la psychanalyse et de l'existentialisme, d'inscrire différemment l'identité dans le texte.”<sup>156</sup>

En cualquier caso, siempre se trata de mujeres que practican la autocrítica, el descubrimiento de lo positivo y de lo negativo que hay en ellas. Lo positivo, para fomentarlo; lo negativo, para tratar de eliminarlo. Tras los sentimientos de fracaso y culpabilidad, ocurre en los personajes una

<sup>153</sup> *Mots*, p. 253

<sup>154</sup> *Désordres*, p. 10

<sup>155</sup> *Désordres*, p. 177

<sup>156</sup> B. DIDIER: *Op.cit.*, p. 34

transformación, un renacer a la vida y una nueva esperanza. Con su proceder, sirven de modelo, de ejemplo, para tantas mujeres, lectoras, que se sienten identificadas con estas protagonistas; que tienen una vida similar y que se sienten oprimidas. Estas heroínas son para ellas como una bocanada de aire fresco, un modelo a imitar, una salida del túnel. Estas protagonistas de novela hacen y dicen lo que ellas desearían hacer y decir: “Comme le disent nombre de femmes, il ne suffit pas de prendre conscience de l’oppression; encore faut-il avoir les mots pour le dire.”<sup>157</sup>

### 5.2.3.- El cuerpo

Otro tema relacionado con la mujer que está presente en toda la obra de Marie Cardinal es el descubrimiento positivo y sin tabúes del cuerpo: “Las mujeres tienen la necesidad de apropiarse del propio cuerpo antes de poder mirarse al espejo completas, reconociendo una imagen entera de mujer.”<sup>158</sup> Para poder hablar sobre el propio cuerpo es necesario un proceso de aceptación de la propia imagen, sin pudor ni restricciones. Este tema es bastante importante, sobre todo en esta escritora, porque, en un principio, la imagen que proyecta del cuerpo en sus protagonistas suele ser negativa; de desacuerdo con su aspecto físico, que en realidad, refleja la no aceptación de ellas mismas. Por tanto, será necesario distinguir, como indica la doctora Dolto, entre el esquema corporal, más o menos parecido de todas las personas, que forma parte del ámbito consciente; y la imagen del cuerpo, personal y específica de cada persona, que forma parte del ámbito inconsciente:

“Le schéma corporel spécifie l’individu en tant que représentant de l’espèce, quels que soient le lieu, l’époque ou les

<sup>157</sup> M. YAGUELLO: *Les mots et les femmes*, Payot, 1992, p. 76

<sup>158</sup> S. BERBEL SÁNCHEZ: *Op. Cit.*, p. 260

conditions dans lesquels il vit. [...] Si le schéma corporel est en principe le même pour tous les individus (à peu près de même âge, sous le même climat) de l'espèce humaine, l'image du corps, par contre, est propre à chacun: elle est liée au sujet et à son histoire.”<sup>159</sup>

Si la imagen del cuerpo no evoluciona adecuadamente, éste no será aceptado, y dará lugar a trastornos físicos y psicológicos posteriores. De alguna manera, las protagonistas de las novelas de Marie Cardinal muestran estos trastornos que tienen sus orígenes en la infancia, y en una imagen corporal de base incorrecta que las lleva a la no aceptación de sí mismas. Por otra parte, a esto hay que añadir los tabúes sociales creados en torno al cuerpo y la sexualidad femenina. El cuerpo de la mujer ha sido silenciado, en unas épocas más que en otras, ha sido considerado motivo de vergüenza y así se ha transmitido a la mujer durante siglos:

“El ideal de belleza, la sexualidad, el proceso de la maternidad, así como los hábitos y comportamientos públicos y privados femeninos, son controlados y manipulados por la religión, la ciencia, el arte y la política. Estos modelos sociales impuestos, en unas épocas con mayor rigidez que en otras, reiterados durante siglos, condicionan la forma de vernos a nosotras mismas y, como consecuencia, el amor o el rechazo que sentimos por nuestro cuerpo.”<sup>160</sup>

Este tema del aspecto físico, de la descripción del cuerpo de la mujer sin timidez ni retraimiento, será por tanto una de las características propias de la literatura femenina y una de las temáticas recurrentes que puede apreciarse tanto en la escritura de carácter más personal, como en la autobiografía. Este tema, además, tiene su prolongación en la descripción de manifestaciones y

<sup>159</sup> F. DOLTO: *L'image inconsciente du corps*, Seuil, Paris, 1984, p. 22

<sup>160</sup> S. BERBEL SÁNCHEZ: *El cuerpo silenciado*, Viena editores, Barcelona, 2001, p.23

sensaciones exclusivas del cuerpo femenino como son la menstruación o el embarazo. Así, Eliane Lecarme-Tabone dice que:

“Les autobiographes femmes rendent compte des aventures spécifiques du corps féminin, [...] Les récits qui dépassent l’âge de la puberté évoquent, en général, l’expérience des règles que chaque autobiographe aborde avec les nuances singulières de sa subjectivité. La grossesse, l’accouchement, éventualité incontournable d’une vie de femme, se révèlent un sujet obligé.”<sup>161</sup>

Descubriremos en esta escritora una evolución en la aceptación y descripción corporal física y espiritual de sus personajes. Esta evolución transcurre desde la consideración de la fealdad del cuerpo, pasando por la aprobación, para terminar con el concepto de belleza y satisfacción de ser uno mismo. La protagonista de *Écoutez la mer* es una mujer que se ve a sí misma poco agraciada y desgarbada, así como envejecida por los partos y las lactancias de sus tres hijos. Las referencias sobre su aspecto físico y sobre su cuerpo son siempre despectivas. De hecho, la primera ocasión en la que alude a su cuerpo, lo hace manifestando un rechazo total hacia su persona: *Je ne le cache pas, je m’en moque, je le déteste mon corps*.<sup>162</sup> Sin embargo, es ella quien se ve fea, no siendo éste el sentir de su amante, que no comparte esta opinión, tratando siempre de hacerla razonar y loar sus virtudes:

J’ai chaud. Je fais tant d’efforts pour sourire que je sens ma bouche crispée par une grimace qui la tire aux deux bouts. [...] Je me recroqueville de plus en plus. Je suis laide, je suis morne, je suis vieille. [...] J’ai honte de mes pieds trop grands, de ma jupe froissée, de mon corps lourd. Karl vient vers moi, il s’assied sur le bras de

<sup>161</sup> E.LECARME-TABONE: “XXè siècle. Existe-t-il une autobiographie des femmes ?”, *Magazine Littéraire*, n° 409, p. 57

<sup>162</sup> *Mer*, p. 14

mon fauteuil et d'un geste très doux remonte un peu mes cheveux sur mon front. Il n'a rien vu de ma laideur.[...]

J'aurais tant voulu leur plaire, pourtant! J'aurais aimé être belle, faire du charme, raconter mes meilleures histoires. J'ai honte de moi.

- Tu ne dois pas être fier de moi, Karl. Je ne suis qu'une loque ce soir.

- [...] Tout le monde sait que c'est fatigant de faire Paris Hambourg dans la même journée. Et puis moi je te trouve très belle.<sup>163</sup>

*Les mots pour le dire*, sin embargo, propone ya un cambio de actitud. La narradora hace una breve mención sobre su cuerpo al principio de la novela, y en ella expresa el sentimiento de menosprecio que tenía hacia su persona durante el período en el que se desarrolló su enfermedad. Este desprecio era tanto hacia su aspecto físico como hacia su aspecto interior, hacia su personalidad. Así, nos dice: *Je croyais que j'étais devenue laide au dehors comme au dedans*.<sup>164</sup> La narradora cuenta cómo se descubre a sí misma, su anatomía y cómo su vida siempre estuvo marcada por el tabú, (aunque trabajaremos este tema más explícitamente en la tercera parte). Finalmente, comprueba el alivio que supone el haber aprendido a llamar por su nombre a las distintas partes de su cuerpo sin tener que recurrir al eufemismo:

Je me suis rendu compte alors qu'il y avait toute une partie de mon corps que je n'avais jamais acceptée, qui ne m'avait, en quelque sorte, jamais appartenu. La zone de mon entrejambe ne pouvait s'exprimer que par des mots honteux et n'avait jamais été l'objet de ma pensée consciente. [...] Tout mot que j'aurais prononcé

<sup>163</sup> *Mer*, pp. 99-100

<sup>164</sup> *Mots*, p. 47

et qui aurait contenu mon anus, aurait attiré immédiatement sur moi le scandale et la saleté, et surtout la confusion de mon esprit. [...] Je me moquais de moi et c'était délicieux. J'avais vécu jusqu'à l'âge de trente-six ans avec, dans mon corps, un orifice horriblement nommé anus, je n'avais pas de cul! C'était une bouffonnerie!<sup>165</sup>

Vemos que elimina las prohibiciones de su vida y esto supone un cambio radical de postura en cuanto a la valoración de sí misma. Esta apreciación positiva de la mujer alcanzará su auge con la descripción de Elsa. Esta protagonista no se preocupa como las otras por su apariencia física. Este aspecto ya ha sido superado y por tanto es descrita en varias ocasiones como una mujer bella, que resulta atractiva y seductora con cualquier atuendo: *Il n'existe pas de femme plus belle qu'elle. Elle est encore plus belle que dans ma tête. Elle est magnifique.*[...] *Elle a une robe de toile rose, stricte, des sandales, et ses jolies jambes.*<sup>166</sup> Finalmente, Lola, la protagonista de *Amour... amours...*, se mira al espejo y ve un cuerpo maduro -es normal, tiene sesenta y cinco años- pero no viejo. Ha aprendido, con el paso del tiempo, a aceptarse a sí misma tal y como es:

Elle pense qu'elle vieillit, qu'elle n'est plus attachée à son corps parce qu'elle n'a plus de beauté. Elle commence à en avoir assez de lui. Et pourtant elle le comprend mieux, elle l'accepte. [...] Souvent elle pense à son corps comme à une fourmilière dont elle serait la reine.<sup>167</sup>

Por otra parte, recuerda los cambios experimentados por su fisonomía con el paso del tiempo y podemos comprobar a través de sus palabras que mantiene una buena forma física y mental; no hay desprecio ni vergüenza por su cuerpo. En suma, vemos que la evolución y el cambio de postura de la

<sup>165</sup> *Mots*, p. 284

<sup>166</sup> *Désordres*, p. 238

<sup>167</sup> *Amour*, p. 90

primera heroína, Maria –que se menosprecia- hasta ésta última –que se acepta-, es radical:

[...] elle se regarde: une femme de soixante-cinq ans, mais pas vieille. Son corps est épais par endroits –la poitrine, le ventre-, par contre ses chevilles et ses poignets sont minces; lorsqu'elle se lève pour répondre à un appel, ou pour toute autre raison, elle est leste. Elle se souvient des corps qu'elle a eus, ils sont en elle: le corps vif et dru de son enfance, le long corps lisse de son adolescence, le corps doux et heureux qui était dans les bras de Jacques, le corps fier et gonflé qui portait les enfants de François.<sup>168</sup>

#### 5.2.4.- La añoranza de su tierra

Otro tema presente en todos los libros de Marie Cardinal es el recuerdo de Argelia, con sus múltiples descripciones, ya sea de la ciudad, del campo o del paisaje marítimo, o bajo la forma de los innumerables recuerdos, desde la infancia hasta la juventud. Esta será otra constante en su obra; de hecho, cuando se marchó de su país natal se consideró exiliada y el sentimiento de desarraigo que la invadió permaneció para siempre en ella: *Il y a, en toute terre, une cadence qui lui est propre. Celle de mon pays s'est naturellement développée en moi et n'en sortira plus jamais.*<sup>169</sup>

Para ella, su tierra es sinónimo de bienestar y rememorarla es regresar a sus raíces, al estado embrionario; en más de una ocasión equipara su país con una madre. Así, en *Au pays de mes racines*, dirá: *Ma belle terre, ma mère, ma*

<sup>168</sup> *Amour*, p. 109

<sup>169</sup> *Mer*, p. 30

*génitrice, de quelle manière ignoble et basse je t'ai perdue!*<sup>170</sup> Concretamente, de todos los paisajes descritos por la autora, son los paisajes marítimos los que simbolizan en mayor medida el bienestar y la serenidad. Desde el primer libro, desde el primer momento, el recuerdo de ese paisaje árido argelino y, fundamentalmente, el recuerdo del mar, transponen al personaje fuera de la realidad, hacia un mundo interior que emana paz:

Je vais l'avaler comme un remède. Je connais un système qui me sépare immédiatement de la réalité: je pense à la Méditerranée, mon amie, et c'est tout de suite fini. J'entends le bruit des petites vagues d'été sur le sable de Sidi Ferruch et leurs baisers en ventouse sur le ventre des barques, pendant la sieste, comme du chatterton qu'on décollerait à petits coups.<sup>171</sup>

Como acabamos de leer en este pasaje, la evasión a través del mar ayuda a Maria a escapar de la realidad. Pero el mar también está asociado en otras ocasiones a momentos de gran sensualidad, como el siguiente fragmento, que es una alegoría del reencuentro de la narradora y Jean-Pierre, después de haber leído éste el manuscrito de la primera novela de su mujer y tras un largo período de distanciamiento:<sup>172</sup>

Viens, regardons-nous, ne me lâche pas des yeux. Nous allons entrer dans les vagues. [...] Quand nous serons fatigués tu te mettras sur le dos, nous nous coucherons dans la mer et nous fermerons les yeux pour que le soleil ne les brûle pas. Nous vivrons un moment comme cela, dans la transparence rouge de nos

<sup>170</sup> *Racines*, p. 54

<sup>171</sup> *Mer*, p. 12

<sup>172</sup> G. DURAND, en *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, DUNOD, Paris, 1992, se refiere también al mar como fuente de felicidad, "c'est l'abyssus féminisé et maternel qui pour de nombreuses cultures est l'archétype de la descente et du retour aux sources originelles du bonheur", p. 256

paupières, portés par l'eau comme par une nourrice aux seins frais et moelleux. Puis nous plongerons à grands coups de reins vers le fond, vers les algues dont les longs doigts glissants nous caresserons le ventre et les cuisses, le visage et la poitrine, et le dos, jusqu'au bout de notre souffle.<sup>173</sup>

Sin embargo, frente a las imágenes de su tierra, normalmente aferradas a la infancia y a recuerdos felices, también hay lugar para la crítica a la guerra de Argelia, guerra fratricida, ilógica, sin sentido. Como cualquier guerra. Insiste sobre este tema en todos sus libros, a veces, con leves pinceladas, tímidamente, como las dos referencias que aparecen en *Écoutez la mer : En Algérie le sang coule [...] Les nouvelles d'Algérie sont très mauvaises*.<sup>174</sup> El tono cambia en *Les mots pour le dire* donde utiliza palabras más duras, de denuncia, a la vez que expresa ese sentimiento de arraigo a su tierra, que le resulta imposible de erradicar:

Il me semble que la chose a pris racine en moi d'une façon permanente, quand j'ai compris que nous allions assassiner l'Algérie. Car l'Algérie c'était ma vraie mère. Je la portais en moi comme un enfant porte dans ses veines le sang de ses parents.<sup>175</sup>

También está presente la guerra en *Les grands désordres*, pero como ya han pasado bastantes años, en este libro se recuerda desde otro punto de mira, el de los jóvenes que mueren, como el marido de Elsa, y que dejan tras de sí una familia deshecha:

Deux ans et vingt-deux ans. Une toute petite fille et une très jeune femme qui vont chercher le cercueil d'un homme tué à la guerre, seules, sans crainte, sans deuil. Comme si la jeunesse et la

<sup>173</sup> *Mots*, p. 270

<sup>174</sup> *Mer*, p. 137, p. 141

<sup>175</sup> *Mots*, p. 112

mort militaire effaçaient la mort tout court. Comme si un soldat mort ne pouvait pas être un père mort ou un amoureux mort, seulement un cadavre de l'Histoire dont on la charge. Comme si ni la guerre ni l'Histoire ne pouvaient être des obstacles pour des filles de leur âge, seulement des accidents. Il y avait eu des bruits de troupe, des ordres, des claquements de talons. Pas de musique: ça s'opérait discrètement, le rapatriement des soldats tués en Algérie.<sup>176</sup>

En su última obra, nos encontramos igualmente con este tema: es insuperable para la escritora y por eso vuelve a reiterarse. En esta novela, el narrador refleja ese recuerdo de Lola en el que reprocha a Francia la explotación y la guerra:

Sur le visage de Lola s'inscrit la même expression qu'elle avait tout à l'heure en regardant la tonnelle. Elle est grave. Elle pense à la guerre, à cette guerre-là: la guerre d'Algérie. Elle pense au pouvoir stupide de la France qui a poussé les uns à exploiter les autres, à les tuer. Finalement la France a perdu. Elle pense à sa terre perdue... Pourtant elle sourit...<sup>177</sup>

Asimismo, en otros libros, vuelve a lamentarse; es como una llamada de atención ante su rabia interna. Realmente, no desarrolla con amplitud el tema de la guerra, ni dedica ninguno de sus libros a este asunto en concreto; no obstante, lanza cortos mensajes de protesta –ya que es lo único que puede hacer- en la mayoría de ellos. Así en *Au pays de mes racines*, nos dirá:

La colère me reprend. Jamais je n'avaleraï la guerre d'Algérie. Ni celle menée par la France, ni celle faite par les pieds-noirs. C'était une guerre infâme, dégradante et stupide.

<sup>176</sup> *Désordres*, p. 21

<sup>177</sup> *Amour*, p. 42

Et douloureuse... douloureuse...<sup>178</sup>

En definitiva, sea cual sea la forma en la que su tierra argelina se presenta, lo que en el fondo se vislumbra es un profundo sentimiento de añoranza de la tierra perdida, de las raíces: *Bien plus tard elle a su clairement que sa terre lui manquait [...]*<sup>179</sup>

### 5.3.- La temática recurrente

“[...] Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte. A la place de la notion d’intersubjectivité s’installe celle d’intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double.”<sup>180</sup>

Este procedimiento, la intertextualidad, la repetición de secuencias de otros libros en uno nuevo; la transformación de una temática recurrente, de una misma secuencia o de un mismo texto, es una de las peculiaridades de las obras producidos por Marie Cardinal. Su público lo advierte y es la propia escritora quien lo confirma en *Au pays de mes racines: Dans chacun de mes manuscrits je reprends un passage d’un manuscrit précédent. Pour faire la chaîne, pour indiquer que je n’écrirai jamais qu’un seul livre qui sera fait de tous mes livres.*<sup>181</sup> Comprobamos con esta cita lo que pretende Marie Cardinal; es decir, dar a su obra una visión de conjunto, provocar un efecto de continuidad que abarque toda su producción literaria:

<sup>178</sup> *Racines*, p. 54

<sup>179</sup> *Amour*, p. 98

<sup>180</sup> J.KRISTEVA: *Sémiotique. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969, p. 85

<sup>181</sup> *Racines*, p. 177

“El autor es libre de aludir en un texto a textos suyos pasados y aun a los previsibles, de autocitarse, de reescribir este o aquel texto. La “obra” es, por así decir, una continuidad de textos; retomar lo que se ha dicho ya es una manera de dar coherencia al conjunto textual, a nivel formal y semántico; es una forma de lograr que el texto sea un verdadero “tejido”.<sup>182</sup>

De hecho, su última novela, *Amour... amours...*, podría ser considerada como la repetición llevada al límite puesto que duplica fragmentos, tal y como lo hace en otras obras y, además, todo el libro es un repaso de los recuerdos, de los acontecimientos más relevantes de la vida de la escritora. Estos acontecimientos son en su mayoría ya conocidos del lector puesto que tiene referencias de ellos en otras obras. Despertarán rápidamente la memoria de éste y le llevarán a buscar y releer el fragmento o texto repetido:

“Une fois l’intertexte reconnu, qu’il se donne à lire ouvertement, ou qu’une dissonance, dans le passage qui le convoque, l’ait trahi, il s’agit pour le lecteur, arrêté par cette difficulté qu’il tente d’élucider, de l’identifier. La mémoire est le véritable moteur de l’identification de l’intertexte. Elle alerte le lecteur de la présence d’un fragment interpolé dans ce texte qu’il lit présentement et qu’il sait avoir déjà lu ailleurs, dans un autre texte qu’il va rechercher.”<sup>183</sup>

En definitiva, para Marie Cardinal, “l’écriture est l’ultime répétition, grâce à laquelle elle peut se façonner un espace à elle, créer sa propre vérité et contrôler les aspects de sa vie qui lui échappaient.”<sup>184</sup> Sin embargo, en este apartado nos centraremos en determinadas repeticiones que tienen especial

<sup>182</sup> J.E. MARTÍNEZ FERNÁNDEZ: *La intertextualidad literaria*, Cátedra, Madrid, 2001, p. 152

<sup>183</sup> N. PIÉGAY-GROS: *Introduction à l’intertextualité*, DUNOD, Paris, 1996, p. 97

<sup>184</sup> DONADEY: *Op.cit.*, p. 568

relevancia porque coinciden en la temática. A veces nos encontraremos textos idénticos; otras, el desarrollo del mismo tema, del mismo acontecimiento.

Por otra parte, desde el principio de su carrera literaria, Marie Cardinal se siente obsesionada por su forma de escribir; cada libro es como un ensayo de escritura, como un trabajo de elaboración y reelaboración. Siempre califica sus libros como simple escritura, jamás como obras literarias. Estima que los verdaderos libros están escritos por grandes escritores por los que siente admiración como Flaubert y Proust entre otros. Piensa que su obra literaria, lo que ella escribe, no es comparable a los grandes maestros.

Para Marie Cardinal cada libro supone un gran esfuerzo por encontrar un tema interesante para ella y para sus lectores; tema en el que se adentra y que poco a poco se transforma en pensamiento, en reflexión y en realidad, gracias a la palabra escrita. Así lo manifiesta: *écrire, pour moi, c'est communiquer mon rythme à des pages. Lorsque j'écris: "mon rythme", je pense à l'alternance de la lucidité et du vague de la réflexion et de l'instinct, de la lenteur et de la vivacité.*<sup>185</sup> Se obstina en su dificultad para escribir y en su sentimiento de incapacidad ante el reto que supone la escritura de un nuevo libro. Así, en el prefacio de *Cet été-là*, insiste de nuevo sobre esta circunstancia: *maintenant j'allais m'acharner et écrire un livre, un vrai. Il y a vingt ans de cela, huit livres de moi sont sortis, et je n'y suis toujours pas parvenue.*<sup>186</sup>

Puede ser que desee crear con esas repeticiones un todo unitario que desembocaría en ese libro perfecto; o, más bien, en ese conjunto perfecto de su obra: "la répétition sert à maintenir la continuité de son oeuvre, à la transformer en un bloc, un tout."<sup>187</sup> No obstante, sería necesario analizar más profundamente este fenómeno puesto que no podemos verlas como meras repeticiones. Éstas pueden ser temáticas; es decir, el mismo episodio se retoma

<sup>185</sup> *Eté*, p. 58

<sup>186</sup> *Eté*, p. 7

<sup>187</sup> DONADEY: *Op. Cit.*, p. 567

en varias ocasiones aunque con un texto diferente. O bien, pueden ser reiteraciones idénticas; es decir, páginas reproducidas iguales, gemelas de un libro a otro. Si las examinamos, comprobaremos que esta escritora no se limita a reproducir un pasaje de un libro en el siguiente, renovando las reiteraciones en cada obra, más bien al contrario, nos encontramos con la reproducción del mismo pasaje varias veces:

“La reiteración de un acontecimiento descrito con anterioridad sirve normalmente para cambiar, añadir, hacer hincapié en el significado del acontecimiento. El mismo acontecimiento se nos transforma como más o menos agradable, inocente o importante de lo que habíamos creído en un principio. De tal forma que es tan idéntico como diferente: los hechos son los mismos, pero su significado cambia. El pasado recibe una interpretación distinta.”<sup>188</sup>

Marie Cardinal repite en diversas ocasiones las mismas secuencias; reitera páginas que hacen referencia a los mismos acontecimientos que son de distinta índole: felices, tristes o traumáticos. Pero, en definitiva, idénticas reiteraciones. Nos planteamos entonces, ¿Por qué esta obsesión por la repetición de las mismas secuencias vivenciales?, ¿por qué la elección de fragmentos que ya han sido transmitidos y retransmitidos? La memoria desempeña un papel muy importante en este hecho. La memoria del ser humano tiene tendencia a guardar los acontecimientos personales e históricos que más le han sorprendido, afectado o chocado. Quedan ahí, registrados en el cerebro para salir a la luz si es necesario, o si se le permite. Es lo que se llama memoria vivida:

“Memoria vivida [...] simplemente se encuentra allí, a punto de aparecer con todo detalle a la más leve insinuación. Es como si

<sup>188</sup> M. BAL: *Teoría de la narrativa*, Cátedra, Madrid, 2001, p. 69

nuestro sistema nervioso tomase una instantánea de los sonidos, visiones, olores, tiempo, clima emocional e incluso las posturas corporales que experimentamos en ciertos momentos [...] ¿Qué tipo de sucesos o eventos capta este tipo de memoria? Puede tratarse de un momento excepcionalmente importante de la historia o de su vida personal.”<sup>189</sup>

Estos hechos pueden ser vivencias, recuerdos visuales, sonoros, o recuerdos de lecturas, de escritos; la memoria los retiene y después el escritor los plasma en el texto voluntaria o involuntariamente: “[...] nul texte ne peut s’écrire indépendamment de ce qui a été déjà écrit et il porte, de manière plus ou moins visible, la trace et la mémoire d’un héritage et de la tradition.”<sup>190</sup> Freud también comenta esta situación, es decir, el hecho de que nuestra memoria grabe por siempre las escenas de nuestra vida que tienen especial relevancia y lo dejó plasmado en *Un souvenir d’enfance de “Poésie et vérité*, un estudio acerca de un recuerdo de infancia del escritor Goethe:

“On devait bien plutôt présumer que cette chose préservée dans la mémoire était du même coup l’élément le plus significatif de toute cette tranche de la vie, et ce de telle sorte que, ou bien elle avait revêtu une telle importance dès son époque, ou bien elle l’avait acquise après coup sous l’influence d’expériences ultérieures.”<sup>191</sup>

Por lo tanto, esos acontecimientos especiales que quedan tanto en el consciente como en el inconsciente, son transferidos, ven la luz en un determinado momento. Pero, por el hecho de ser especiales – a veces porque eran positivos, la mayoría porque eran negativos- son escritos y reiterados en una necesidad involuntaria de desahogarse, contándolos una y otra vez:

<sup>189</sup> D.E. PAPALIA: *Psicología*, McGraw-Hill, 1987, p. 219

<sup>190</sup> N. PIÉGAY-GROS: *Op. Cit.*, p.7

<sup>191</sup> S. FREUD: *L’inquiétante étrangeté et autres textes*, Gallimard, Folio, 2001, p. 203

“Dans le transfert, la remémoration du passé fonctionne le plus souvent sous forme de sa répétition inconsciente, une mise en acte du passé comme s’il était présent: la répétition est une sorte de souvenir activé quand la remémoration dans le sens intellectuel se trouve bloqué par le jeu du refoulement et de la résistance.”<sup>192</sup>

Por otra parte, tengamos en cuenta que la técnica del psicoanálisis ha servido a Marie Cardinal para desarrollar la habilidad de hacer salir de su memoria y de su inconsciente estos hechos, estas circunstancias que han quedado ocultas, a menudo porque resulta doloroso y difícil sobrellevarlas. Esta técnica que la autora ha trabajado durante largos años en sus sesiones de terapia le proporciona un bagaje de memoria más amplio de lo habitual. Le resultará, por consiguiente, fácil hacer resurgir de su inconsciente el acontecimiento deseado:

“Dans son mouvement de repli, la femme fait monter en elle la mémoire inscrite au plus profond d’elle-même. Même lorsque celle-ci est douloureuse, pénible, elle appartient à l’essence de la femme qui ne peut la repousser. L’écriture va fouiller au fond de son inconscient avec une honnêteté intrépide.”<sup>193</sup>

Además, debemos añadir que muchos autores se refieren a la memoria biográfica como la memoria más individual y personal, porque consideran que hay que realizar un mayor esfuerzo y tener una especial motivación para traer al presente esos recuerdos del pasado – a veces poco gratificantes- y exponerlos a la luz:

<sup>192</sup> P. BROOKS: “Pour une poétique psychanalytique”, *Littérature*, n° 71, 1988, p. 32

<sup>193</sup> I. GARCIA: *Op.cit.*, p. 223

“La mémoire biographique se présente comme la mémoire individuelle par excellence. Quoi de plus personnel, de plus privé que de raconter sa vie? Or, bien des conditions autres que celles concernant strictement la motivation d’une personne à se raconter, conditionnent le jeu du souvenir et la production du récit de vie. Se souvenir c’est mobiliser sa mémoire pour retrouver des fils conducteurs qui, partant du présent, englobent le passé.”<sup>194</sup>

Después, cuando el pasado llega a la memoria, se hace necesario plasmarlo y desarrollarlo en el juego de la escritura. A veces, las palabras brotarán solas; otras, será difícil escoger el vocablo adecuado. Asimismo, en otras ocasiones, habrá que buscar nuevas formas, nuevas palabras para contar el mismo episodio, o volver a reiterarlo. De esta manera, las repeticiones dejan de ser meras reproducciones y se convierten, más bien, en obsesiones; repeticiones obsesivas que se diluyen en el fuero interno de la autora gracias al procedimiento de la escritura. La escritura se transforma entonces en un proceso de liberación:

“Un récit de vie, c’est d’abord la production orale d’un texte. Entre la mémoire et la transmission concrète des souvenirs, interviennent une série de médiations qui inscrivent leur propre logique dans le processus de remémoration. Selon les milieux et selon les personnes, l’accès inégal au langage opère un choix dans ce qui peut être traduit en mots. On peut avoir des souvenirs et ne pas avoir les mots pour les dire; on peut avoir des mots pour dire ce qui en fait n’existe pas vraiment dans notre souvenir.”<sup>195</sup>

<sup>194</sup> I. BERTAUX-WIAME: “Mémoire et récits de vie”, *Pénélope*, n° 12, 1985, p. 49

<sup>195</sup> I. BERTAUX-WIAME: *Op. Cit.*, p. 47

### 5.3.1.- El aborto fallido

De todas las repeticiones, la que destaca por su rudeza temática, así como por la cantidad de veces que surge en sus escritos, es la reiteración de lo que Marie Cardinal llama la “saloperie” de su madre; es decir las tentativas frustradas de su madre de abortar de ella. Realmente este hecho produce tanto daño a la niña que, de adulta, lo asumirá, desde la consciencia y desde el trabajo psicoanalítico; pero la huella de ese daño permanecerá indeleble. “[...]la vida inconsciente es poderosa, causante de estados afectivos, acciones y pensamientos conscientes, se origina en la niñez bajo la influencia de eventos, sobre todo de carácter interpersonal, que nos marcan para toda la vida.”<sup>196</sup> Este acontecimiento se manifestará pues, una y otra vez, en la necesidad que tiene la escritora de expulsarlo fuera de su cuerpo y de su alma. El trabajo escrito será un medio que le ayudará a conseguirlo:

Ce que j'ai appelé la saloperie de ma mère ce n'était pas d'avoir voulu avorter (il y a des moments où une femme n'est pas capable d'avoir un enfant, pas capable de l'aimer assez), saloperie c'était au contraire de n'avoir pas été au bout de son désir profond, de n'avoir pas avorté quand il le fallait; puis d'avoir continué à projeter sa haine sur moi alors que je bougeais en elle, et enfin de m'avoir raconté son crime minable, ses pauvres tentatives de meurtre. Comme si ayant raté son coup elle le reprenait quatorze ans après, en sécurité, sans risque d'y laisser sa propre peau.<sup>197</sup>

<sup>196</sup> J.DÍAZ-BENJUMEA, M<sup>a</sup> Dolores: “Lo inconsciente psicoanalítico y la psicología cognitiva: una revisión interdisciplinar”, *Aperturas psicoanalíticas, revista de psicoanálisis*, julio 2002, n<sup>o</sup> 11, p. 14

<sup>197</sup> *Mots*, p. 170

La primera vez que este tema surge es en su obra *La clé sur la porte*. Es el personaje de Moussia<sup>198</sup> el que plantea, en esta ocasión brevemente, el problema. Señalemos la “coincidencia” de que este personaje se llame precisamente así, ya que éste es el nombre que recibe Marie Cardinal entre su familia y con sus allegados. Moussia cuenta a la narradora cómo su madre, en pleno proceso de divorcio, se da cuenta de que está embarazada de un bebé que no desea tener. Este bebé es ella. Le cuenta además sus múltiples intentos de aborto. Desde luego se trata de un tema difícil de exponer y que siempre ha preocupado a la escritora: *ça a gaché toute mon enfance cette histoire-là*,<sup>199</sup> dirá Moussia. Probablemente, cuando Marie Cardinal redacta esta obra no se sentía todavía lo suficientemente preparada para tratar el tema con la amplitud con la que lo hará posteriormente. Así pues, en *La clé sur la porte*, está simplemente esbozado. Por otra parte, el hecho de escribir sobre esta cuestión, de transmitir su preocupación le permite aceptarla y actuar en consecuencia. Además, la respuesta de la narradora resulta reveladora, ella misma da la solución y resuelve el problema:

Ta mère a été maladroite et peut-être qu'elle ne t'a pas aimée comme tu le voudrais. Mais ta mère, c'est pas l'univers. Repousse-la comme elle t'a repoussée. Essaie de t'entendre avec elle et si tu n'y arrives pas envoie-là balader. Tu ne vas pas la traîner toute ta vie, tu as autre chose à faire.<sup>200</sup>

Sin embargo, es evidente que aunque propone a nivel consciente el remedio, este tema no está totalmente solucionado ya que sólo se presenta

<sup>198</sup> Bénédicte Ronfart, la hija de Marie Cardinal en el relato que escribe tras su viaje a Argelia con su madre, *Au pays de Moussia*, utiliza este sobrenombre para referirse a ella.: “je pense à Moussia... Je suis la seule de ses trois enfants à n'avoir jamais mis les pieds là-bas. Me demande qui je vais trouver, qui est Moussia à l'endroit d'où lui vient ce prénom”, p. 199

<sup>199</sup> *Clé*, p. 183

<sup>200</sup> *Clé*, p. 184

esquemático en *La clé sur la porte* – ya lo hemos indicado anteriormente-. Se hace un breve resumen del hecho (un par de páginas) en una conversación mantenida entre Moussia y la madre protagonista de la novela. Volverá ampliamente a este tema en *Les mots pour le dire*. En esta obra la narradora nos cuenta ahora, en unas treinta páginas y hasta el más mínimo detalle cómo su madre le explica el hecho de estar embarazada de un hijo no deseado y del que no puede librarse a pesar de utilizar todos los métodos naturales posibles a su alcance. Finalmente reconoce y concluye que este feto que quería eliminar era su hija; o sea, la narradora.

El lector podrá apreciar en este segundo texto cambios: en primer lugar, en la extensión. Si en el primero se reduce y condensa la historia al hecho fundamental, en esta segunda versión se recrean los ambientes, las conversaciones previas y el acontecimiento en sí. En suma, se trata de una nueva lectura, diferente de la primera: “Es indudable que la percepción del intertexto supone una lectura diferente, pues invita a una doble mirada: hacia atrás, es decir, hacia el texto primero del que el intertexto procede (subtexto) y hacia el nuevo texto al que aquel fragmento textual se ha incorporado.”<sup>201</sup> En definitiva, la misma temática con un desarrollo diferente y algunos puntos muy similares. Veamos un ejemplo de ello:

C'est pour me faire comprendre qu'un jour une femme avait ses règles et qu'elle pouvait alors avoir des enfants. Tu vois elle m'a dit qu'elle avait épousé mon père et qu'elle s'était rendu compte après qu'elle ne l'aimait pas. Et même qu'il la dégoûtait. Alors elle voulait demander le divorce, elle l'a demandé même. Mais juste à ce

“Me trouver enceinte en plein divorce! Te rends-tu compte de ce que cela représente?... Je voulais me séparer d'un homme dont j'attendais un enfant!... Tu ne peux pas comprendre... pour divorcer il faut ne plus vouloir d'un homme au point de ne plus supporter sa seule présence... Ah! Tu es trop jeune, tu ne comprends

<sup>201</sup> J.E. MARTÍNEZ FERNÁNDEZ: *Op. Cit.*, p. 141

moment là elle s'est aperçue qu'elle était enceinte. La tuile.

Elle ne m'a pas dit tout de suite qu'elle était enceinte de moi. D'abord elle m'a raconté tout ce qu'elle avait fait pour ne pas garder cet enfant, qu'elle avait pris des comprimés d'aspirine par tubes entiers et puis de la quinine aussi. Ça l'a rendue malade mais elle n'a pas fait de fausse couche. Tu sais, elle s'était mariée vierge, complètement oie blanche. Elle ne savait pas ce qu'elle devait faire et elle n'osait pas en parler à ses parents. Ça la foutait mal d'aller leur dire ça alors qu'elle leur avait raconté des tas de cochonneries sur mon père. Alors elle a fait du cheval et du vélo dans les terrains vagues et dans des rues à pavés. Y a rien eu à faire.<sup>202</sup>

pas ce que je veux dire!... Mais il faut que je te parle, il faut que tu saches ce que l'on peut endurer pour une bêtise, pour quelques secondes!... [...] Moi, ma fille, je suis allée chercher ma bicyclette qui rouillait dans la remise depuis je ne sais plus combien de temps et j'ai pédalé dans les champs, dans la terre labourée, partout. Rien. J'ai fait du cheval durant des heures: les obstacles, le trot – et pas enlevé du tout, je te prie de me croire. Rien. Quand je laissais ma bicyclette ou mon cheval j'allais jouer au tennis en pleine chaleur. Rien. J'ai avalé de la quinine et de l'aspirine par tubes entiers. Rien.

Écoute-moi bien: quand un enfant est accroché on ne peut rien faire pour le décrocher. Et un enfant ça s'attrape en quelques secondes. Tu me comprends? Tu comprends pourquoi je veux te faire profiter de mon expérience? Tu comprends qu'on est prise au piège? Tu comprends pourquoi je veux te prévenir? Tu comprends pourquoi je veux que tu saches et que tu te méfies des hommes?<sup>203</sup>

En el primer fragmento perteneciente a *La clé sur la porte* el lenguaje es más coloquial puesto que es una adolescente la que narra el episodio en sí. En

<sup>202</sup> *Clé*, pp.182-183

<sup>203</sup> *Mots*, pp. 164-165-166

el segundo se utiliza una expresión más adulta y cultivada; sin embargo, ambos tienen puntos coincidentes en la frustrada tentativa de aborto: la ingesta de aspirina y quinina en gran cantidad y el sobreesfuerzo físico realizado con la bicicleta y el caballo. No se trata simplemente de abordar la misma temática, sino de la utilización de los mismos recursos e incluso de las mismas o similares expresiones: “elle avait pris des comprimés d’aspirine par tubes entiers et puis de la quinine aussi”, dirá en *La clé sur la porte*, “j’ai avalé de l’aspirine et de la quinine par tubes entiers” en *Les mots pour le dire*. Asimismo contará en el primer libro: “Alors elle a fait du cheval et du vélo dans les terrains vagues et dans les rues à pavés”, y “[...] j’ai pédalé dans les champs, dans la terre labourée, partout. Rien. J’ai fait du cheval durant des heures: les obstacles, le trot [...]”, en el segundo.

En *Au pays de mes racines* insistirá de nuevo en este trauma. Antes de comenzar la repetición de esta parte, es precisamente en este libro en el que la autora nos indica cuál es la finalidad que persigue al repetir trozos de otras obras –ya lo vimos anteriormente–, pretende conectar un libro con otro para conseguir un todo unitario. El pasaje elegido es otra vez el del aborto fallido de su madre. Tal y como hizo en *La clé sur la porte* y, puesto que se trata de una recurrencia de una obra anterior, la escritora escoge determinados fragmentos de la larga exposición desarrollada en *Les mots pour le dire*. No obstante, debemos destacar que estos fragmentos son, evidentemente, los más significativos y por ello muy similares también a los vistos precedentemente en *La clé sur la porte*. Para ilustrar todo lo expuesto veremos algunos de los trozos que la escritora seleccionó para *Au pays de mes racines*:

“Me trouver enceinte en plein divorce! Te rends-tu compte de ce que cela représente!... Je voulais me séparer d’un homme dont j’attendais un enfant... Tu ne peux pas comprendre... Ah! Tu es trop jeune, tu ne comprends pas ce que je veux dire!... Mais il faut que je te parle, il faut que tu saches ce que l’on peut endurer pour une bêtise, pour quelques secondes...”

“Écoute-moi: quand un enfant est bien accroché on ne peut rien faire pour le décrocher. Et un enfant ça s’attrape en quelques secondes. Tu me comprends? Tu comprends pourquoi je veux te faire profiter de mon expérience? Tu comprends qu’on est prise au piège? Tu comprends pourquoi je veux te prévenir? Tu comprends pourquoi je veux que tu saches et que tu te méfies des hommes?”

“Moi, ma fille, je suis allée chercher ma bicyclette qui rouillait dans la remise depuis je ne sais plus combien de temps et j’ai pédalé dans les champs, dans la terre labourée, partout. Rien. J’ai fait du cheval pendant des heures: les obstacles, le trot – et pas enlevé du tout, je te prie de me croire. Rien. Quand je laissais ma bicyclette ou mon cheval, j’allais jouer au tennis, en pleine chaleur. Rien. J’ai avalé de la quinine et de l’aspirine par tubes entiers. Rien.

“... Après plus de six mois de ce traitement j’ai été bien obligée d’admettre que j’étais enceinte, que j’allais avoir un autre enfant. D’ailleurs ça se voyait, je me suis résignée.”<sup>204</sup>

Observamos que se trata de los mismos párrafos vistos anteriormente aunque con alguna alteración en el orden. También es necesario recordar que en *Les mots pour le dire*, el desarrollo es bastante más amplio; la escritora elige lo que considera esencial para narrar el acontecimiento (de otra forma la recurrencia sería excesivamente larga). En definitiva, tenemos tres textos con la misma temática, con algunas semejanzas, pero con diferente desarrollo y distinta longitud: “Reescribir supone remover los textos propios y proceder a una leve, mediana o fuerte remodelación.”<sup>205</sup>

Otro aspecto importante de este episodio es el lugar en el que transcurre; de hecho, la dificultad que anímicamente le supone el relato de este acontecimiento lleva a la narradora a cambiar el ambiente en el que se

<sup>204</sup> *Racines*, pp. 179-180

<sup>205</sup> J.E. MARTÍNEZ FERNÁNDEZ: *Op. Cit.*, p. 161

desarrolló con el fin de sentirse más segura. El escenario en el que mantiene la conversación es tan de suma importancia para la narradora, que hubiera deseado que esa charla se desarrollara al calor y amparo del hogar y de las personas con las que se sentía en confianza. Así, en *Les mots pour le dire* recrea toda la escena en su casa; sin embargo, al final reconoce que es en la frialdad y el anonimato de la calle donde sucedió todo. Muchos años más tarde, cuando regresa a Argelia y vuelve a pasear por esas mismas calles, ese acontecimiento volverá a su memoria y esas calles también quedarán plasmadas en el recuerdo que da la escritura. Reiterará entonces determinados párrafos de *Les mots pour le dire* en *Au pays de mes racines*. Igual que en los ejemplos anteriores, la extensión y la precisión en la descripción es mucho mayor en la primera obra; no obstante, como podemos observar, los fragmentos son idénticos:

A la vérité, cela ne s'est pas passé comme ça. Nous n'étions pas à la ferme, dans le salon, en face d'un feu de bois. Tout son monologue, toutes les précisions, les révélations et les instructions qu'elle me donnait sur la condition des femmes, sur la famille, sur la morale, sur l'argent, c'est dans la rue qu'elle me les débitait.

Une longue rue en pente dont, comme par hasard, j'ai oublié le nom. Une rue qui allait de la grande poste à l'hôtel Aletti. D'un côté des immeubles et de l'autre une rampe qui surplombait d'abord de très haut la rue d'Ornano puis, à la fin, descendait à son niveau.

Je pense qu'elle préfèrerait me dire ce

Tout son monologue, toutes les précisions, les révélations et les instructions qu'elle me donnait sur la condition des femmes, sur la famille, sur la morale, sur l'argent, c'est dans la rue qu'elle me les débitait.

Une longue rue en pente dont, comme par hasard, j'ai oublié le nom. Une rue qui allait de la Grande Poste à l'hôtel Aletti. D'un côté des immeubles et de l'autre une rampe qui surplombait la rue d'Ornano puis, à la fin, descendait à son niveau.

Une rue du centre, pleine de passants, de bruits. Ce que je voyais, car je baissais la tête pendant qu'elle parlait, c'étaient les dalles, les résidus de la

qu'elle avait à me dire, ce qu'il fallait qu'elle me dise, ce que (à son sens) je devais savoir, ailleurs que dans un lieu consacré à notre vie. [...]

Nous étions dans la rue, une rue du centre pleine de passants, de bruit. Ce que je voyais, car je baissais la tête pendant qu'elle parlait, c'était les dalles de ciment du trottoir et, sur ces dalles, les résidus de la ville: de la poussière, des crachats, de vieux mégots, de la pisse et de la crotte de chiens. Le même trottoir sur lequel coulera plus tard le sang de la haine. Le même trottoir sur lequel, vingt ans après, j'aurai peur de tomber, acculée à la mort par la chose.

A chaque fois que je repensais à cette scène, je chassais la rue. Je créais un cadre rassurant pour soutenir le souvenir de cet unique entretien avec ma mère. Je remémorais souvent son discours et, au cours des années, j'élaborais un décor dans lequel j'avais des prises et des possibilités d'évasion. Je me rappelais ses moindres mots, les moindres intonations de sa voix, les moindres expressions de son visage aperçues à chaque fois qu'un silence trop long me faisait lever la tête vers

ville: de la poussière, des crachats, de vieux mégots, de la pisse et de la crotte de chien. Le même trottoir sur lequel coulera plus tard le sang de la haine. Le même trottoir sur lequel, vingt ans après, j'aurai peur de tomber acculée à la mort par la chose.<sup>207</sup>

<sup>206</sup> *Mots*, p. 160-161

<sup>207</sup> *Racines*, p. 177-178

elle, pour voir où elle en était. Mais je ne voulais à aucun prix me rappeler que nous étions dans la rue. Cela devenait insupportable pour moi. Dans la rue je voyais trop de choses, j'entendais trop de choses, je sentais trop de choses.<sup>206</sup>

La supuesta finalidad de esta conversación por parte de la madre es poner sobre aviso a su hija, que ya es una adolescente en edad de tener la regla, de los peligros que corre de un embarazo no deseado a partir de la menstruación. Lejos de ser entendida así, la conversación produce el efecto contrario: un fuerte choque traumático insuperable, que de entrada le causará un efecto secundario físico manifestado en un retraso anormal y excesivo de la primera regla, que aparecerá con veinte años. Segundo, y mucho más importante, un daño psicológico que se une al rechazo sentido durante toda su niñez, lo que provoca en ella desesperación, desprecio y odio hacia su madre, y el germen de la enfermedad mental que poco a poco va gestando. Así lo expresa en *Les mots pour le dire* y vuelve a reiterarlo con idénticas palabras en *Au pays de mes racines*:

Si j'avais pu savoir le mal qu'elle allait me faire, si au lieu de n'en avoir que la prémonition, j'avais pu imaginer la vilaine blessure inguérissable qu'elle allait m'infliger, j'aurais poussé un hurlement. Bien campée sur mes deux jambes écartées j'aurais été chercher en moi la plainte fondamentale que je sentais se former, je l'aurais conduite jusqu'à ma gorge, jusqu'à ma bouche de laquelle elle serait sortie sourdement d'abord comme une corne de brume, puis elle se serait effilée en un bruit de sirène et elle se serait enflée en ouragan. J'aurais hurlé à la mort et je n'aurais jamais entendu les mots qu'elle allait laisser tomber sur moi comme autant de lames estropiantes. Là, dans la rue, en quelques phrases, elle a crevé mes yeux, elle a

percé mes tympan, elle a arraché mon scalp, elle a coupé mes mains, elle a cassé mes genoux, elle a torturé mon ventre, elle a mutilé mon sexe.<sup>208</sup>

Marie Cardinal grita y se expresa, pero mucho más tarde, quizá demasiado tarde, primero sobre el diván del psicoanalista, después sobre el papel, contando a sus lectores esta terrible experiencia. De esta forma, se liberará con la escritura de esta herida interna a la vez que se convertirá en un medio para reconstruir su identidad. No obstante, debemos subrayar el final tanto de *Au pays de mes racines* como de *Les mots pour le dire* (aunque un poco más largo en ésta). Recurre a las mismas palabras utilizadas a modo de conclusión para referirse a su persona, palabras realmente muy duras:

Finalemment impuissante, résignée, vaincue, déçue et humiliée, elle m'a laissée glisser vivante dans la vie, comme on laisse glisser un étron.<sup>209</sup>

Pour finir, impuissante, résignée, vaincue, déçue, elle m'a laissée glisser vivante dans la vie, comme on laisse glisser un étron. Et la petite fille-étron qui venait doucement, la figure en avant, vers la lumière qu'elle voyait là-bas au bout de l'étroit conduit humide, au bout du tunnel, qu'allait-il lui arriver dans ce dehors qui l'avait tant malmenée? Dites, ma mère, saviez-vous que vous la poussiez dans la folie? Vous en doutiez-vous?<sup>210</sup>

Sentirse hecha un excremento, compararse con un excremento y utilizar una palabra tan vulgar, "étron", es significativo del malestar que perdura y de la consideración que tenía y tiene de sí misma en ese momento. Ya comenta la

<sup>208</sup> *Mots*, pp. 163-164; *Racines*, p. 179

<sup>209</sup> *Racines*, pp.180-181

<sup>210</sup> *Mots*, p. 170

doctora Dolto ese sentimiento de excremento con el que se identifica el niño, y en este caso, posteriormente el adulto, que no ha recibido el afecto necesario de sus padres: “Quand à l’enfant abandonné par pur rejet de sa valeur émotionnelle, considérée comme insuffisante pour retenir l’intérêt affectif de sa mère, il peut se sentir symbole d’excrément pour ses deux géniteurs.”<sup>211</sup>

### 5.3.2.- El cementerio

Otro elemento repetitivo es la visita al cementerio. Este pasaje es contado por primera vez en *La clé sur la porte*. Después será reiterado en *Les mots pour le dire* donde es reproducido prácticamente palabra por palabra, sin apenas diferencia aunque en esta obra es la conclusión de un texto bastante más largo, de varias páginas. Igual que ocurrió con el episodio del aborto fallido, en *Les mots pour le dire*, se recrea el acontecimiento dentro de su ambiente. La narradora describirá cómo era el cementerio, los comentarios de su madre acerca del buen o mal gusto de las tumbas y, por supuesto, sus sentimientos personales acerca de esa vivencia. En *La clé sur la porte* así como en *Au pays de mes racines*, obra en la que retoma este asunto, la escritora se ciñe a relatar el acontecimiento en sí, sin entrar en detalles.

Se recuerda en estos fragmentos otro hecho traumático de la infancia: el relato de la visita al cementerio para arreglar la tumba de la hermana primogénita de la narradora de *Les mots pour le dire*, de *La clé sur la porte*, y de Marie Cardinal en *Au pays de mes racines*, fallecida a la edad de once meses. Este hecho resulta traumático porque la madre proyecta todo su amor hacia esta hija muerta y culpabiliza de manera inconsciente a su hermana por estar viva; hija de la que no pudo desembarazarse (como vimos en el apartado anterior) y que, por lo visto, no se parecía en nada a la primogénita. La madre idealiza al

<sup>211</sup> F. DOLTO: *Op. Cit.*, p. 73

bebé que sirve de ejemplo y modelo a su hermana, sin prestar ninguna atención a las necesidades afectivas de su hija viva que se ve apartada del cariño y del corazón de su madre por una desconocida. De hecho, la narradora manifiesta una necesidad tan intensa de atención de su madre que desearía en esos momentos poder sustituirse por la niña muerta.

Este pasaje que aparece por primera vez en *La clé sur la porte*, es reproducido casi fielmente, con alguna leve variación en el último párrafo en *Les mots pour le dire*. Las diferencias son mínimas, alguna palabra cambiada o añadida, y la última frase haciendo referencia a la madre considerada mártir por la familia; si bien, como ya indicamos anteriormente, en la segunda obra corresponde al final de un texto mucho más amplio, aunque sólo reproduciremos aquí los párrafos recurrentes:

Au cimetière son enfant n'était donc plus que la grande plaque de marbre blanc. Au cours des discours qu'elle tenait à la pierre, il lui arrivait de l'embrasser avec une tendresse extrême. Dans ces instants j'aurais aimé être la pierre et, par extension, être morte. Ainsi m'aimerait-elle peut-être autant que cette petite fille que je n'avais jamais connue et à laquelle je ressemblais, paraît-il, si peu. Je me voyais allongée parmi les fleurs, ravissante, inerte, morte, et elle me couvrant de baisers.

Lorsque, à cause du soleil qui était passé au zénith, la pierre était aveuglante de blancheur et de propreté

Au cimetière, son enfant n'était donc plus que la grande plaque de marbre blanc. Au cours des discours qu'elle tenait à la pierre, il lui arrivait de l'embrasser avec une tendresse extrême. Dans ces instants j'aurais aimé être la pierre et, par extension, être morte. Ainsi m'aimerait-elle peut-être autant que cette petite fille que je n'avais jamais connue et à laquelle je ressemblais, paraît-il, si peu. Je me voyais allongée parmi les fleurs, ravissante, inerte, morte, et elle me couvrant de baisers.

Lorsque, à cause du soleil qui était passé au zénith, la pierre était devenue aveuglante de blancheur et de

elle se mettait à disposer les fleurs dessus avec un goût parfait., Elle savait tout des couleurs, des formes, de la souplesse, de la rigidité, de l'essence des fleurs. Elle formait une grande croix folle, belle, échevelée, qui divaguait. Une croix c'est simple et c'est toujours pareil, c'est l'intersection de deux droites qui se coupent le plus souvent à angle droit mais c'est aussi la cathédrale de Chartres. Elle élevait des cathédrales végétales. Elle travaillait jusqu'à obtenir une composition à la fois délicate et forte qui était l'expression exacte de son amour, de sa peine, de sa tendresse, de son coeur gonflé de manque.<sup>212</sup>

propreté, elle se mettait à disposer les fleurs dessus avec un goût parfait. Elle savait tout des couleurs, des formes, de la souplesse ou de la rigidité, de l'essence des fleurs. Elle formait une grande croix folle, belle, échevelée ou nette, qui divaguait. Une croix c'est simple et c'est, en apparence, toujours pareil, c'est l'intersection de deux droites qui se coupent le plus souvent à angle droit, mais c'est aussi la cathédrale de Chartres. Ma mère élevait des cathédrales végétales sur la tombe de son enfant.

Je la voyais faire et je savais qu'elle travaillerait jusqu'à obtenir une composition à la fois délicate et forte qui serait l'expression exacte de son amour, de sa peine, de sa tendresse, de son coeur gonflé de manque.

Dans la famille on disait d'elle: "C'est une martyre."<sup>213</sup>

Unos años más tarde, cuando Marie Cardinal escribe *Au pays de mes racines* narra cómo regresa al cementerio de su infancia y rememora de nuevo esta historia. No entrará ahora en detalles sobre el arreglo de la tumba como en los textos que acabamos de ver. En esta ocasión se trata de una recurrencia temática. El paseo por el cementerio hace regresar a su mente esos recuerdos de

<sup>212</sup> *Clé*, pp. 46-47

<sup>213</sup> *Mots*,. P. 234

la infancia, y concretamente los recuerdos de orden psíquico: el malestar sentido y la rememoración de los sentimientos que aquellas visitas producían en la niña que fue:

Ma mère m'emmenait ici sur la tombe de ma soeur. Elle ne s'était jamais consolée d'avoir perdu cette enfant et quand elle venait au cimetière c'était avec de l'émoi dans tout son être. Malgré son extrême retenue, je la sentais agitée des pieds à la tête. Je sentais que je la perdais, que son attention m'échappait, que j'étais incapable de remplacer l'autre, que mon amour ne lui convenait pas, que j'étais inférieure à l'autre. J'étais écrasée. Mon désir de l'aimer s'effiloçait, sortait de moi et se perdait dans le néant de son indifférence. J'étais une source de vide. Incapable de même détester ma soeur que je n'avais jamais vue. Annulée. Comme tout cela est loin! Ma mère et moi nous avons réglé nos comptes depuis longtemps. Elle est morte elle aussi, comme sa fille, enterrée dans un cimetière d'Ile de France, à l'étranger. Notre combat à toutes les deux est terminé. Je ne porte plus d'autre cicatrice d'elle que mon nombril. Ronde et creuse blessure de la mère, ouverte et fermée à l'heure même de la naissance, pour toujours, pour jamais.<sup>214</sup>

No obstante, no se trata de la misma reacción que en los extractos del aborto fallido. La historia del cementerio parece resuelta y así lo expresa la escritora en el pasaje que acabamos de ver.

<sup>214</sup> *Racines*, p. 127

### 5.3.3.- Los recuerdos felices

Pero no todos los recuerdos de Marie Cardinal son trágicos. También nos invita a compartir evocaciones de su infancia que han quedado grabadas en su memoria por ser momentos de felicidad: “La mémoire des sensations, des impressions donne à l’écriture une aération et une ampleur dépassant un temps trop étriqué.”<sup>215</sup> Concretamente, la memoria elige dos recuerdos que deben tener un valor especial porque se repiten en varias ocasiones: son las lecciones de punto de Aoued y la fiesta del cuscús. Debemos señalar que curiosamente estos dos acontecimientos son relatados en su primera obra *Écoutez la mer* y retomados en la última *Amour... amours...*:

“La mémoire autobiographique correspond à l’expression la plus individualisée de la mémoire; ce qui ne signifie pas qu’il s’agit là d’une mémoire “intime” (laquelle serait de l’ordre d’une mémoire psychique) mais bien d’un premier niveau de mémoire où s’expriment des souvenirs vécus personnellement par le narrateur.”<sup>216</sup>

En *Écoutez la mer* el primer acontecimiento, el de la clase de punto, es descrito en breves líneas por la narradora y protagonista, Maria. Es un recuerdo de la infancia en Argelia. Aoued utiliza gruesas plumas de oca para fabricar agujas con las que tejer calcetines. Es Aoued quien enseña a Maria a tricotar:

- Oui... Dis, Aoued, pourquoi tu tricotes plus tes chaussettes?

<sup>215</sup> I.GARCIA: *Op. cit.*, p. 218

<sup>216</sup> I. BERTAUX-WIAME: *Op. Cit.*, p. 48

- Maria, moi je tricote jamais pendant les vendanges. Y a trop de travail.

Il arrache les plus grosses plumes du derrière des oies, il les ébarbe presque jusqu'au bout et il en fait des aiguilles avec lesquelles il tricote la laine brute filée par sa mère. Il en naît lentement des chaussettes raides comme des tuyaux et qui sentent le suint. Une maille à l'endroit, une maille à l'envers. C'est avec Aoued que j'apprends à tricoter. Moi j'ai des aiguilles normales. Aoued les admire. Elles marchent moins bien que les plumes des oies avec leur pompon blanc au bout. Ce sont des flèches paisibles.<sup>217</sup>

Este mismo fragmento es recogido íntegramente de nuevo en *Autrement dit*, pero esta vez forma parte de un pasaje más largo, repetición completa de *Écoutez la mer*, en la que se mezclan alternativamente dos situaciones; por un lado, el instante presente en el que se relata un encuentro entre Karl y Maria en el apartamento de Karl; y, por otro, el pasado evocado con los recuerdos de Maria.<sup>218</sup> Finalmente Marie Cardinal retoma otra vez este pasaje, treinta y siete años después, en *Amour... amours...*, pero ahora es el narrador el que cuenta esta reminiscencia de la infancia de la protagonista:

Lola se souvient quand Aoued lui apprenait à tricoter dans la remise. Il faisait chaud, les mouches bourdonnaient, les sacs de sulfate étaient bleus, ils sentaient fort... Une maille à l'endroit, une maille à l'envers... Les aiguilles d'Aoued étaient des plumes ébarbées de dindon... Une maille à l'endroit, une maille à l'envers... Point de mousse... Avec une maille on peut en faire deux, on peut en faire dix, on peut en faire mille, on peut en faire un million. On peut faire

<sup>217</sup> *Mer*, p. 50

<sup>218</sup> En *Autrement dit*, se incluye un pasaje completo de la primera novela que consta de varias páginas, desde la 149 a la 155. En el párrafo anterior, Marie Cardinal hablaba de lo que supuso su primer libro a nivel personal: *Mon premier livre a été l'aube de ma naissance, de ma guérison. Autrement*, p. 148

de la dentelle, on peut faire des manches, on peut faire des chaussettes, on peut faire une couverture. On peut faire des plaines et des montagnes. Suffit de commencer. Aoued disait: "Tu apprends, Lola, c'est tout..."<sup>219</sup>

En este libro se relata el mismo hecho, aunque podemos observar, si lo comparamos con el anterior, que este fragmento no es idéntico al de *Écoutez la mer*, como en el caso de *Autrement dit* en el que la repetición es transcrita con las mismas palabras, literalmente. Así, a partir de un mismo tema y de un mismo texto, surge uno nuevo, una nueva versión: "Le texte est une combinatoire, le lieu d'un échange constant entre des fragments que l'écriture redistribue en construisant un texte nouveau à partir de textes antérieurs, détruits, niés, repris."<sup>220</sup>

En cuanto a la segunda reiteración, la fiesta del cuscús, aparece por primera vez en *Écoutez la mer* y es retomado el mismo fragmento de forma casi similar en *Amour... amours...*. Se trata de la fiesta organizada al final de la vendimia en Argelia, fiesta en la que participan Maria y Lola respectivamente. Las dos protagonistas se dejan llevar por el ritmo de la música y de la danza; cadencias y expresiones corporales que sirven para desatar y liberar sus sentimientos, sus deseos de libertad. Tanto para Lola como para Maria estos momentos son gloriosos, de felicidad, de bienestar; sin embargo, estos momentos tienen una función diferente en cada libro y surgen a través de sentidos diferentes: olfato y oído.

"[...] toda huella de memoria contiene distintos tipos de atributos; a saber, contextuales (e.g., situación, tiempo, lugar), sensoriales (e.g., detalles visuales, colores, sabores), semánticos (e.g., significado del evento, sentimientos) y operaciones cognitivas (e.g.,

<sup>219</sup> *Amour*, p. 55

<sup>220</sup> N. PIÉGAY-GROS: *Op. Cit.*, p. 11

razonamiento, repaso, búsqueda, toma de decisiones, procesos organizativos).”<sup>221</sup>

En su primera obra, *Écoutez la mer*, la percepción olfativa de un arbusto de celindas provoca el retroceso hacia este episodio feliz de su infancia. Así, la protagonista consigue superar el miedo que la invade:

La peur ne mange que ce qui la craint, aussi s'éloigne-t-elle du corps robuste de Maria qui a cessé de lutter. Maria, depuis un court instant, s'est laissée envahir par l'odeur des seringas. Elle fait un geste: elle tend le bras et d'un doigt timide elle caresse les pétales blancs d'une petite fleur étoilée... Je suis intimidée par tous ces hommes réunis dans le bois d'eucalyptus, derrière la cave. Je tiens la main de mon oncle de toutes mes forces. C'est le couscous de la fin des vendanges.<sup>222</sup>

Recordemos nuevamente que cuando Marie Cardinal redacta su primer libro está todavía en tratamiento psicoanalítico y la ansiedad que siente, sus miedos y su neurosis están todavía presentes en ella y son focalizados en la protagonista, Maria, que, además, se llama igual que ella. No obstante, el desenlace resulta una victoria para este personaje puesto que consigue apaciguar la crisis de ansiedad con este recuerdo positivo:

“La memoria episódica consiste precisamente en traer a la consciencia recuerdos cargados de afecto, y sabemos que es en estas situaciones cuando el psiquismo es más susceptible de experimentar un nuevo aprendizaje emocional precisamente porque en el

<sup>221</sup> J.M. RUIZ VARGAS: *Op. Cit.*, p. 236

<sup>222</sup> *Mer*, p. 159

momento de recordar la antigua memoria se reestructura y se abre a la posibilidad de ser transformada por nuevas experiencias.”<sup>223</sup>

La protagonista de *Amour... amours...* retoma este mismo pasaje con palabras similares y en igual longitud, pero en esta ocasión no es el sentido del olfato sino el del oído el que provoca el recuerdo. Una música escuchada hace vibrar a la protagonista y rescatar de su memoria las sensaciones vividas en la infancia; y será este pensamiento el que la hará recordar la fiesta de la vendimia:

Elle renverse sa tête en arrière. Elle voit le ciel encadré par les hautes branches des marronniers, un beau ciel sans nuages... Elle aime les hommes à cause de la musique, à cause de la danse, à cause de son corps dans la musique et dans la danse...

Viennent alors des images secrètes.

Dans les années trente, une musique, la nuit. Du jazz américain tourne sur un phonographe. La mère de Lola, jeune encore, va et vient dans une longue salle de séjour, ses pieds nus dans les tapis de haute laine. Un pantalon de shantung blanc cache son sexe humide de désir. Elle se croit seule. Mais elle n'est pas seule. La petite Lola accroupie derrière une porte entrebâillée l'espionne; elle perçoit le besoin de sa mère, elle devine que ce n'est pas d'elle dont sa mère a besoin. Lola ne bouge pas, elle est triste.

Une autre musique, syncopée, un brouhaha, des éclats de voix, de rire.

Aujourd'hui c'est le grand couscous de la fin des vendanges.<sup>224</sup>

<sup>223</sup> M.D. J. DÍAZ-BENJUMEA: *Op. Cit.*, p. 16

<sup>224</sup> *Amour*, p. 73

Tras estos comienzos provocados –como acabamos de ver- por estímulos diferentes, se producirá en la última novela de Marie Cardinal, tal y como es su costumbre, la recurrencia de un texto anterior. En esta ocasión se alude al mismo acontecimiento pero los fragmentos no son idénticos como sucedía por ejemplo con la visita del cementerio. Se intercalan frases idénticas en ambos textos, y se explica cuál es el desarrollo de la fiesta: los preparativos, la comida, el baile y el final. En la primera novela, así como hemos visto anteriormente en otras, el texto es más largo, más descriptivo y detallado; sin embargo, la repetición será más resumida, ciñéndose más al hecho narrado. Sólo reproduciremos a modo de ejemplo una parte de cada libro ya que, tanto el texto original como la recurrencia son bastante largos:

Depuis hier, les femmes s'affairent dans la ferme. Elles roulent la semoule, elles épluchent les légumes du bouillon, elles découpent les moutons. Elles préparent le petit-lait et les gâteaux. Je suis gavée de raisins secs et de mocroutes. Maintenant tout est prêt. Avant de sortir j'ai vu Kader remplir les grands plats de bois. C'est lui le maître de cérémonies. Il a fermé la grande porte de la cour derrière laquelle les femmes jacassent. Les plus jeunes essaient de voir les hommes à travers les interstices des planches. Elles rient d'un rire de gorge qui excite les hommes. Les plus vieilles les houspillent. Yamina hoche la tête en grommelant. Combien de fêtes de vendanges a-t-elle vues? Toujours la

Depuis hier les femmes s'affairent dans la ferme. Elles ont roulé la semoule, épluché les légumes du bouillon, découpé les moutons, préparé le petit-lait et les gâteaux. Elles ont rempli les grands plats creux en bois de cèdre. Maintenant, tout est prêt.

On a fermé les portes de la cour. Les femmes jacassent. Les plus jeunes essaient de voir les hommes, dehors, à travers les interstices. Elles rient d'un rire de gorge. Les vieilles les houspillent. Yamina hoche la tête en grommelant; toujours la même agitation, les mêmes minauderies. Lola sait que Yamina n'aime pas qu'elle soit sortie avec son oncle, seule au milieu de tous ces hommes. Tant pis.

même agitation, les mêmes minauderies. Je sais qu'elle n'aime pas que je sois sortie avec mon oncle, seule au milieu de tous ces hommes. Tant pis! Les seringas embaumes ! Le ton a monté. Les choses ont moins d'importance. Ce sont les hommes qui ont pris leurs places. Les gandouras font des taches blanches. les mouvements s'ébauchent d'un groupe à l'autre, au ras du sol. Les rires des femmes les échauffent, se communiquent à eux. Kader ouvre la porte et fait entrer l'équipe la plus proche pour l'aider. Les femmes se sont réfugiées dans les écuries. Elles poussent des iou-iou.<sup>225</sup>

Les seringas embaument.

Les vendangeurs ont pris leurs places sous les eucalyptus. Ils sont deux cents. Leurs serouals et leurs tarbouchs font des taches blanches. Des mouvements s'ébauchent d'un groupe à l'autre, au ras du sol. Les rires des femmes les échauffent.

Kader, c'est lui le maître des cérémonies, fait entrer une équipe pour l'aider. Les femmes se réfugient dans la bergerie, pour que les hommes ne les voient pas. Elles poussent des youyous.<sup>226</sup>

Aunque a primera vista los dos textos parecen idénticos, una segunda lectura nos hará percibir algunas diferencias entre ellos. En primer lugar, el texto de *Écoutez la mer*, comienza en presente: “elles roulent”, “elles épluchent”, “elles découpent”...; sin embargo, en *Amour... amours...*, esas mismas frases aparecen en pasado: “elles ont roulé”, “épluché”, “découpé”..., quizás para dar la impresión de un pasado más lejano, realmente, treinta años más alejado en el tiempo que el primer texto. Una segunda diferencia que observamos es un cambio de primera persona, “je”, a tercera, “Lola”, para hacer referencia al mismo hecho, a Yamina le desagrada que Maria (*Écoutez la mer*) o Lola (*Amour... amours...*) salga sola con su tío entre tanto hombre: “je sais qu'elle n'aime pas que je sois sortie...”, “Lola sait que Yamina n'aime pas qu'elle soit sortie...”. También tenemos algunos cambios en cuanto a la terminología; así en el primer

<sup>225</sup> *Mer*, p. 160

<sup>226</sup> *Amour*, p.73

texto aparecen “gandouras” y “écuries”, y en el segundo, “serouals”, “tarbouchs” y “bergerie”. Finalmente, podemos distinguir, al final distinta ortografía en la palabra “iou-iou”, “youyous”.

Por último, si comparamos este personaje con el de su primera novela, la conclusión a la que llegamos es diferente. Ya no se trata de un personaje atormentado por sus fobias. La escritora, representada en Lola, con el paso del tiempo ha aprendido a vivir en libertad, ya no son los acontecimientos los que controlan su vida, sino que ella es la que domina la situación. Ahora se siente libre:

Les souvenirs en s'accumulant ont tout simplifié. Avant, l'un effaçait l'autre; Lola s'y perdait. Elle se dispersait, se faisait déchirer par des émotions nouvelles qui bouleversaient tout. Ce qu'elle croyait être le bonheur ou le malheur ne l'était plus. Avant, son présent était dans le futur dans lequel elle se projetait, elle courait derrière lui. Aujourd'hui elle vit dans son présent. Il y a le passé et le présent. Demain est son présent à venir. Ses comptes sont faits, elle a choisi. Elle a mis le temps. Elle s'appartient. Elle est dans sa vie, à la proue d'un bateau qui se barre seul, qui la mène là où elle doit aller. Elle est libre.<sup>227</sup>

Es precisamente en estas secuencias sobre su infancia en las que interviene el servicio doméstico, que ella consideraba sus otros padres y madres, o en las que describe los distintos paisajes argelinos, cuando la escritora muestra a través de sus personajes esos momentos de dicha e impregna sus escritos de las más ricas sensaciones y percepciones: “Si le récit d'enfance s'impose dans toute autobiographie au XX<sup>e</sup> siècle, les autobiographies de

<sup>227</sup> *Amour*, p. 78

femmes explorent leurs premières années avec un désir plus affirmé d'en ressusciter l'infinie richesse sensorielle."<sup>228</sup>

#### 5.3.4.- El profesor

Finalmente, Marie Cardinal retoma la historia desagradable de las peleas entre el profesor Greffier y sus gatas. Este profesor aparece por primera vez en *Les grands désordres*; la protagonista contará la peculiar relación que mantuvo con él. Estaban unidos por un vínculo laboral (era su secretaria), pero también personal, (era su amante). Decimos que se trata de una relación peculiar porque llega un momento en el que Elsa realmente ya no necesita ese trabajo (ha mejorado su situación académica y laboral), y además, siente repulsión por el profesor Greffier del que, sin embargo, no puede desligarse sexualmente. Piensa que esa unión no es mentalmente sana y quiere cortar con ella pero le costará bastante hacerlo, y es por este motivo por el que se decide a escribir sobre esta relación y a hablar de ello con el "negro". La escribirá fragmentada en varios episodios, relatando desde su comienzo hasta su despedida.

En su último libro *Amour... amours...*, el personaje, Lola, entre esos amores a los que se refiere el título, también hace alusión a una relación muy particular (laboral y amorosa como en la obra anterior) con un profesor. Realmente se trata de la misma historia y del mismo personaje, aunque en su último libro, se cuenta más brevemente y se le denomina simplemente "el profesor". Realmente, en esta segunda obra, se reitera el fragmento dedicado a contar la lucha que este profesor mantenía con sus gatas siamesas y este relato es prácticamente idéntico en los dos libros. Se da en los dos una imagen grotesca de este hombre por dominar a unas gatas ariscas, a las que no les gustaba ser cogidas, y con las que literalmente luchaba hasta subyugarlas, a

<sup>228</sup> E. LECARME-TABONE: *Op. Cit.*, p. 57

pesar de los arañazos. En las dos ocasiones este episodio es visto desde la misma perspectiva: las dos protagonistas muestran, por una parte su repugnancia y su deseo de salir huyendo ante el espectáculo ofrecido por el profesor y sus gatas; y, por otra, una especie de morbo que las incapacita para hacerlo. Reproduciremos solamente el final porque el texto es bastante largo:

Je ne l'ai jamais vu abandonner un combat. Ça durait le temps que ça durait mais ça finissait toujours par la capture des bêtes. Ses gants de papier étaient en charpie, il s'en débarrassait prestement avec des mouvements de chat. Ses mains et ses poignets étaient en sang. Alors commençait la torture. Il faisait prendre aux chattes des postures dégradantes – en général la tête enfoncée entre les pattes de derrière. Arrivées là, les bêtes se laissaient faire, elles couchaient leurs oreilles et émettaient des grognements de haine, c'était tout. Pas de coups de patte, les griffes sorties mais au repos. Une fois qu'elles étaient dans cette position –en gros, le museau écabouillé dans leur trou du cul-, il les caressait par longues caresses récurrentes, tout en serrant les mâchoires. L'un après l'autre les doigts de sa main libre s'allongeaient, s'assouplissaient, il les faisait aller et venir sur les poils hérissés des

Elle ne l'a jamais vu abandonner le combat. Ça durait le temps que ça durait mais cela se terminait toujours par la capture d'une bête, rarement les deux. Ses gants de papier étaient en charpie. Il s'en débarrassait prestement avec des mouvements de chat. Alors commençait la torture. Il faisait prendre à sa victime des positions dégradantes. En général la tête entre les pattes de derrière. A ce stade-là, la chatte se laissait faire, elle couchait ses oreilles, sortait ses griffes, et émettait des grognements de haine. Une fois qu'il était parvenu à l'humilier comme ça –en gros son museau écabouillé dans son trou de cul- il la flattait à coup de grandes caresses récurrentes. Il serrait les dents, assouplissait les doigts de sa main libre, les allongeait puis il les faisait aller et venir, par saccades, sur les poils hérissés de la chatte. Enfin il la lâchait et ne s'en occupait plus, il ne la regardait même pas fuir.

C'était un spectacle laid, très laid et

<sup>229</sup> *Désordres*, pp.151-152

siamoises, par saccades profondes. Puis il lâchait les bêtes et ne s'en occupait plus. Il ne les regardait même pas fuir.

C'était un spectacle laid, très laid et que, cependant, je trouvais nécessaire. Je m'en voulais de le trouver nécessaire mais c'était comme ça. Pendant tout le temps que durait la chasse j'éprouvais de la répugnance pour lui, je me disais: "C'est terminé, je ne peux plus travailler avec cet homme, il est immonde, il me répugne." Et puis à la fin –malgré la soumission des chattes ou peut-être à cause de cette soumission– j'éprouvais du soulagement, une sorte de satisfaction. C'était bien, nous recommencions à travailler sans faire le moindre commentaire sur ce qui venait de se passer.<sup>229</sup>

qui, pourtant, était nécessaire. Lola ne savait pas pourquoi il était nécessaire. Pendant tout le temps que durait la chasse elle éprouvait de la répugnance, elle se disait: "C'est terminé, je ne veux plus le voir, il est immonde." Et, finalement, malgré la soumission de la chatte, ou peut-être à cause d'elle, elle éprouvait un soulagement, une sorte de satisfaction. Tout recommençait. Ils ne faisaient pas de commentaires.

Ambiguïté de la soumission. Perversité du sacrifice consenti. Les chattes ne prenaient aucun plaisir à ses caresses. Lui, il savait qu'à un moment elles préféreraient abandonner plutôt que de poursuivre encore le sauve-qui peut absurde. Elles étaient plus lestes que lui mais elles se laissaient du chassé-croisé à travers les quarantes mètres carrés de la pièce. Elles se laissaient de cette agitation et de l'obstination du maître, elles se laissaient capturer afin de retrouver la vie silencieuse et mystérieuse qu'elles menaient dans les pénombres de la maison. Il le savait mais il préférait jouir de leur capture comme d'une victoire. Personne n'était dupe, ni lui, ni elles, ni Lola...<sup>230</sup>

<sup>230</sup> *Amour*, pp. 126-128

Si observamos los dos fragmentos vemos claramente que se trata del mismo personaje y del mismo texto, ubicado en dos libros diferentes, con la salvedad de que en el primero, la protagonista Elsa cuenta su experiencia en primera persona; y, en el segundo, el narrador, atribuye esta historia al personaje protagonista Lola, y por consiguiente, está narrado en tercera persona. Ambos textos son prácticamente idénticos con pequeños cambios en alguna frase; no obstante, debemos destacar el último fragmento de *Amour... amours...* inexistente en *Les grands désordres*.



## CAPÍTULO 6

### LA AUTOBIOGRAFÍA



## **CAPÍTULO 6.- La autobiografía**

Quand j'écris, je pars toujours de quelque chose que je connais, que j'ai vécu, et puis ça se transforme, ça s'ouvre, ça divague, le "je" pourrait devenir un "elle", c'est moi bien plus que "je". "Je" est un masque<sup>1</sup>.

En este capítulo abordaremos el tema de la experiencia personal, de la vivencia como base, como punto de partida del proyecto de escritura de esta autora, y la cita anterior sintetiza su postura y describe lo que podría ser su concepto particular de autobiografía. Se trata pues de una escritora que parte de su existencia para crear sus obras. Toma de su vida personal los materiales necesarios para desarrollar personajes femeninos, sus vidas y sus formas de pensar. Por sus circunstancias personales y la época histórica en la que le tocó vivir, tenemos a una autora cuya vida es rica en experiencias y acontecimientos sociales y políticos que se verán después reflejados en el espejo de sus obras.

Para comenzar, habría que señalar su posición social: hija de ricos colonos, procedente de una familia extremadamente religiosa y con creencias profundamente arraigadas. Esta familia burguesa sabe muy bien inculcar las tradiciones y los valores propios de su clase a la futura escritora para que se convierta en una mujer conforme a las normas y modelos impuestos por esta sociedad:

Assises, les femmes à éventail à regarder le repas de la petite fille. Toutes, servantes ou patronnes, à lui apprendre à devenir une

<sup>1</sup> *Autrement*, p. 30

femme. Un jour, tu auras un mari et tu devras le servir. Un jour, tu auras une maison et tu devras la tenir. Un jour, tu auras des enfants et tu devras les éduquer. Un jour, tu auras des domestiques et tu devras les commander. Un jour ... un jour ...<sup>2</sup>

Después, encontramos en Marie Cardinal un sentimiento de desarraigo. Nació argelina, le gusta su tierra mediterránea, con sus colores, sus olores y su cultura diferente. Se siente “pied-noir”, pero también hay en ella una parte francesa. Así pues, ¿cómo enfrentarse a esta bipolaridad, cómo elegir y compartir sus sentimientos de nacionalidad? Será la Historia quien decidirá en esta dicotomía. Con la independencia de Argelia y la expulsión de los colonos, se convertirá en un ser, en un individuo francés; pero su corazón siempre será argelino y esta desazón de su patria, este sentir se mantendrá siempre, de modo que su Argelia natal volverá cíclicamente en cada obra.

Este sentimiento de desarraigo, de ambivalencia se volverá tan fuerte, que a pesar de los muchos años alternando largas estancias entre Francia y Canadá, con el corazón, siempre se sentirá y manifestará que es argelina: *Pour la géographie c'est simple, il n'y a que celle de mon lieu de naissance qui me convienne absolument. Ce n'est pas que je ne trouve pas la France belle, au contraire; mais ce n'est pas chez moi.*<sup>3</sup> Finalmente los acontecimientos de Mayo del 68 repercutirán también en su vida y su trabajo.<sup>4</sup> Esa pequeña Marie Cardinal que sufre el aprendizaje burgués de su familia, se transforma finalmente en una mujer que se alza contra ese adiestramiento, pero esta rebeldía le cuesta casi la locura y la vida, tal y como ocurrió a otras muchas mujeres que, hartas de manifestarse sin ser escuchadas, sucumbían frente a los valores establecidos: “escindidas entre la transgresión y el orden, entre su rebeldía y su sometimiento, entre su deseo

<sup>2</sup> *Racines*, p. 20

<sup>3</sup> *Racines*, p. 24

<sup>4</sup> En la tercera parte de este trabajo estudiaremos cómo influyen en esta escritora, tanto su procedencia familiar, como el período histórico que le toca vivir.

imprevisible y la necesidad de estructurarse socialmente, terminarán arrojándose al mar o internadas en un manicomio.”<sup>5</sup>

Sin embargo, esta resistencia a las normas que se gesta en ella también se manifiesta en la sociedad, en la calle. Un sentimiento de inconformismo, de deseo de cambio, de transformación se va concibiendo y desarrollando progresivamente en la sociedad. Finalmente, estos nuevos principios desembocarán en los acontecimientos de Mayo del 68. En su libro *Les mots pour le dire*, la escritora concluye con la frase: *quelques jours plus tard c'était Mai 68*,<sup>6</sup> esto supone para ella que había terminado su psicoanálisis y en consecuencia una ruptura con el pasado, con la educación establecida, con las tradiciones, tal cual el alegato de Mayo del 68. Todos estos hechos, todos estos elementos en simbiosis forjarán la base de su “autobiografía” y de toda su obra; un “yo” enmascarado como ella misma reconoce en la cita que introduce este capítulo, pero en resumidas cuentas su “yo”. Así pues, en este capítulo intentaremos dilucidar si la obra de Marie Cardinal puede considerarse autobiográfica. Para ello, prestaremos atención a varios aspectos.

En primer lugar, intentaremos aclarar por qué hace uso de su experiencia personal en sus escritos. Quizá ésta sea una característica de la literatura femenina pues son muchas las escritoras que, en un determinado momento de su carrera literaria, relatan su vida, y profundizan particularmente en el período dedicado a la infancia. Probablemente la niñez es la época de la vida en la que las sensaciones y acontecimientos dejan una huella que perdura, que permanece indeleble para siempre. Por otra parte, muy importante fue asimismo la experiencia psicoanalítica que, de alguna manera, la invitaba a proyectar en sus escritos esa parte de su vida más difícil, más traumática, o más difícil de ser expresada, prolongando de esta forma su terapia.

<sup>5</sup> C. PERI ROSSI: “Escribir como transgresión”, *Espacio de mujer*, 1, Primitiva Casa Baroja, 1989, p.25

<sup>6</sup> *Mots*, p. 345

También trataremos en este capítulo el problema del pacto autobiográfico pues, aunque pueda resultar evidente para el lector esa parte autorreferencial que trasluce en todas sus obras, esta escritora es ambigua en sus comentarios, negando siempre que su obra sea autobiográfica, aunque reconociendo que su experiencia está presente. Veremos, por tanto, las diferentes teorías sobre este tema y si es posible encuadrar la obra de esta escritora dentro de alguna de ellas. Para completar el apartado del pacto autobiográfico, analizaremos el paratexto de las cuatro obras que estamos estudiando y veremos en qué medida aclara o no este pacto. Para concluir, intentaremos esclarecer cuál es la finalidad que persigue Marie Cardinal al hacer uso de su experiencia personal en sus obras, el propósito autobiográfico.

### 6.1.- El uso de la experiencia personal

“La biographie constitua la première forme d’histoire des femmes, depuis *La Cité des dames* de Christine de Pisan aux premières publications féminines et féministes du XIX<sup>e</sup> siècle.”<sup>7</sup>

¿Por qué utiliza esta escritora su experiencia personal? Puede ser que se trate de una característica de la literatura femenina, de una herencia que procede de la literatura escrita por la mujer. Si echamos una mirada hacia atrás podremos descubrir la abundancia de escritura personal en forma de cartas, diarios, memorias o vidas de..., a lo largo de varios siglos. “Il semble que la capacité de la femme à revenir toujours sur ses pas, à faire toujours appel à ses souvenirs, fonctionne aussi au niveau de l’écrit.”<sup>8</sup> Por otro lado debemos

<sup>7</sup> E.VARIKAS: “L’approche biographique dans l’histoire des femmes”, *Les cahiers du Grif*, 1988, p. 50.

<sup>8</sup> I. GARCIA: *Op. Cit.*, p. 242

subrayar que, bajo la apariencia de una carta o una biografía, esta escritura es frecuentemente utilizada con la finalidad de contestar a las prohibiciones sociales frente a cualquier manifestación intelectual de la mujer, así:

“Les revanches de l’imaginaire autorisaient néanmoins leur “moi” à forger un univers qui échappait à toute contrainte. Plus la société les empêchait de dire “je”, plus elles l’écrivaient dans leurs textes. Jusqu’à une époque récente, les genres littéraires qui ont été le plus représentés dans la littérature féminine sont incontestablement ceux du “je”: poésie, journal intime, roman.”<sup>9</sup>

Si observamos nuestro pasado más reciente constataremos también que son numerosas y de gran prestigio las escritoras que han plasmado su vida, su experiencia, en sus obras, así por ejemplo, Violette Leduc, Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute o Marguerite Yourcenar, entre otras. Asimismo, hay que tener en cuenta que al hecho de ser mujeres y de escribir, hay que unir el ambiente cultural, social y familiar en el que éstas y otras escritoras han nacido y se han formado:

“Dans la période moderne, l’autonomie du MOI s’affirme progressivement [...] le geste autobiographique apparaît toujours dans des périodes de crises et de mutations sociales et religieuses, et chez des sujets que le hasard de la naissance, leur place dans la société, vouent plus particulièrement à vivre les contradictions historiques et les vacillements du sentiment d’identité.”<sup>10</sup>

Si aplicamos todas estas premisas a esta escritora constataremos que nace en un medio asfixiante, estrictamente religioso, con las normas burguesas

<sup>9</sup> B. DIDIER: *L’écriture-femme*, PUF écriture, 1991, p. 19

<sup>10</sup> C. DELHEZ-SARLET: “Postface”, *Individualisme et autobiographie en Occident*, Ed. De l’Université de Bruxelles, 1983, p. 288

bien arraigadas, y con el papel que debe desempeñar la mujer muy claro: *Nous n'étions pas destinées à avoir un métier. Notre destin était de nous marier, de mettre des enfants au monde et d'avoir peut-être, un jour, à inscrire "sans" sur des papiers administratifs face à la mention "profession"*,<sup>11</sup> comentará acerca de sus predecesoras, su madre, su abuela y varias generaciones de mujeres de su familia. Aunque omite que realmente se trata de mujeres cultas y emprendedoras, tal y como hemos visto en la primera parte.

Por consiguiente, por una parte, influye en ella el medio familiar; un medio rígido, que la subyuga siendo una niña, pero contra el que se rebela de adulta. Y, por otra, confluye en esta escritora un segundo hecho de vital importancia que influirá en sus sentimientos y que quedará permanentemente reflejado en sus escritos: la independencia de Argelia y por tanto la salida de este país de los colonos franceses, entre ellos, la familia de Marie Cardinal. A causa de este acontecimiento histórico, se verá invadida por un sentimiento de desarraigo, por una sensación de pérdida de identidad geográfica. Marie Cardinal, en su fuero interno, ¿es argelina?, ¿es francesa? En realidad se mueve entre dos aguas; su nacionalidad, francesa; pero su corazón, argelino. Todas estas circunstancias la llevan evidentemente a la necesidad de reconstrucción de una nueva identidad, de búsqueda de unas nuevas raíces.

Asimismo, es necesario considerar otro factor de gran relevancia en la vida de esta escritora, que no es otro que la influencia del psicoanálisis; factor que provocará, en primera instancia, la escritura. A este respecto es importante tener en cuenta que la práctica psicoanalítica está en pleno auge en esos años en los que sigue su terapia; siendo la psicología y el pensamiento psicoanalítico doctrinas que comenzaron sobre todo a desarrollarse a partir de la primera mitad del siglo XX.

<sup>11</sup> *Pieds-noirs*, p. 26

El psicoanálisis constituye una revolución en la forma de curar las enfermedades mentales. Hasta ese momento los enfermos mentales sólo recibían la incompreensión o el aislamiento en el manicomio. Recordemos, a modo de ejemplo, la mala fortuna que corrió la brillante escultora Camille Claudel, simplemente por haber nacido en un siglo que rechazaba cualquier otro papel de la mujer que no fuese el del hogar. Así, tras sufrir una gran depresión después de su ruptura con Rodin, se vio injustamente recluida por su propia familia en un manicomio del que no consiguió salir con vida. Con la llegada de las teorías psicoanalíticas se intenta ahora que la persona enferma encuentre una nueva estructura en su personalidad de base, hacerle ver y tomar conciencia de la fuerza de su subconsciente para poder actuar y producir el cambio necesario en la vida. El procedimiento para llegar a esta meta es la terapia de la palabra:

“El desarrollo del pensamiento psicoanalítico del siglo XX, representó un avance fundamental. A diferencia tanto del modelo moral como del modelo orgánico-médico, el psicoanálisis no situaba la responsabilidad del comportamiento anormal ni en el pecado y la falta de voluntad, ni en la enfermedad, sino que achacaba la culpa más ampliamente a la familia, los amigos y la fisiología.”<sup>12</sup>

El largo tratamiento seguido por Marie Cardinal durante varios años se verá indudablemente reflejado en su producción literaria. De hecho, es práctica habitual de los psicoanalistas recomendar a sus pacientes que escriban, que relaten lo que les ocurre, sus experiencias, o simplemente lo que se les pase por la cabeza. Por tanto, no nos debe extrañar, que Marie Cardinal comenzase a escribir como una prolongación de su terapia. La hija de la escritora nos confirmaba que, al principio, la escritura era para su madre el medio empleado

<sup>12</sup> PAPALIA: *Op. Cit.*, p. 549

para sofocar una necesidad urgente de expresarse y que la escritura se convirtió en una segunda terapia.

Por otra parte, tal y como nos indica Serge Doubrovsky, en los años 70 el psicoanálisis se convirtió en una práctica habitual, en una opción escogida por muchas personas para solucionar sus problemas mentales, y esto dio lugar a una mayor producción de escritos de literatura personal que abarcaban distintos géneros literarios. Esta literatura es llevada a cabo por escritores que habían pasado por la experiencia del psicoanálisis, la cual plasmaban en sus obras: “une nouvelle littérature d’analysés, relatant sous diverses formes leur analyse (journal, récit, roman, textes poético-spontanés) a soudain proliféré, au point de constituer comme un nouveau “genre”.”<sup>13</sup>

La influencia psicoanalítica en Marie Cardinal queda reflejada igualmente en el estudio que hace de sus personajes, en el carácter, en la personalidad que les imprime. De hecho, las protagonistas de sus obras siempre andan en busca de su fuero interno, de su razón de ser y existir y esta reflexión interior del personaje se convierte a su vez en una autorreflexión de la escritora sobre sí misma, en una prolongación de su propio análisis. A este respecto, Pierre Glaudes nos habla de psicobiografía, con la que el escritor solucionaría sus conflictos internos a través de la escritura. Nos indica la importancia del personaje “doble”, o sea, del personaje que mantiene una relación con el autor tal cual éste la mantenía anteriormente con el psicoanalista:

“La psychobiographie, telle que l’entendent Jean Delay ou Dominique Fernández, rompt avec certains présupposés de la pathologie. S’il s’agit toujours de chercher dans les oeuvres le “résidu” de fixations et de traumas survenus dans la petite enfance, la création littéraire est conçue comme une auto-analyse qui peut

<sup>13</sup> S. DOUBROVSKY: *Parcours critique*, Galilée, 1980, p. 168

dénouer les conflits inconscients de l'auteur. [...] Fernández souligne [...] l'importance du "personnage du double" qui, dans le roman n'est "ni tout à fait l'auteur ni tout à fait un autre". Ce personnage est en effet au principe d'une "relation d'interpsychologie", qui remplace le lien établi entre l'analyste et son patient au cours de la cure."<sup>14</sup>

Son muchos los autores que insisten sobre esto; por ejemplo, como señala Hubert Brochier, gracias a la palabra escrita se afianza el trabajo realizado en las sesiones terapéuticas: "l'écriture prolonge le processus analytique et la réappropriation de sa vie par l'écriture s'ajoute au travail de réappropriation entrepris dans l'analyse."<sup>15</sup> Apreciamos, pues, en esta escritora un deseo incontenible de meditar sobre la vida, para comunicar, transmitir y finalmente combatir con la palabra. Este combate se realizará con su "bio"- "grafía", literalmente con la escritura de su vida, con una escritura personal, con una transposición de su propia existencia como base para crear después una ficción:

"[...] le terme transposer concerne le plus souvent, surtout employé absolument comme [...] le processus par lequel l'auteur recompose, dans son oeuvre, les éléments autobiographiques qu'il y introduit, le vécu dont il la nourrit. L'idée est à la fois celle d'un transfert –de la réalité dans la fiction- et des transformations inévitables qu'il entraîne. Dans cet usage courant de la notion de transposition, l'important est de voir qu'elle porte sur la réalité

<sup>14</sup> P. GLAUDES et Y. REUTER: *Le personnage*, PUF, 1998, p. 86

<sup>15</sup>H. BROCHIER: "Psychanalyse et désir d'autobiographie", *Individualisme et autobiographie en Occident*, 1983, p.181

empirique ou biographique: les lieux que l'auteur a connus, les gens qu'il a croisés, les évènements de sa vie."<sup>16</sup>

Para Marie Cardinal, el hecho de que la experiencia narrada sea la suya propia no es lo fundamental. La escritora desea universalizar los acontecimientos puesto que en el fondo considera que su experiencia puede ser la de cualquier mujer: *dans mes livres je pense que les lecteurs rencontrent une femme qui vit en France, aujourd'hui, et qui ressemble, dans le fond, à toutes les femmes. C'est ce que je suis.*<sup>17</sup> De hecho, el lector tiende a confundirla con los personajes de sus novelas ya que hay mucho de sí misma en ellos, aunque este es un aspecto que le ocurre a más de un escritor: plasmar en sus personajes sus propias emociones, sus frustraciones, sus deseos o sus cualidades. "Mais la plupart des romanciers, en vérité, se projettent en même temps dans plusieurs de leurs créatures fictives. [...] Cette dissémination de soi [...] concerne tous les aspects du moi, ses aspirations et ses tourments, ses névroses et ses fantasmes."<sup>18</sup>

Marie Cardinal quiere que la veamos no sólo como a una escritora, sino también como a un ser humano; después de todo, es una persona de carne y hueso, una mujer que tiene hijos, que trabaja fuera y en su casa, como tantas otras mujeres. No obstante, debemos señalar que la visión que tienen los lectores de la escritora no es del todo la misma, no puede coincidir con su deseo, puesto que los lectores, y concretamente las lectoras, ven más allá; ven a una mujer que además de realizar todas estas cosas que hacen muchas mujeres, también es capaz de observar la calle, la gente y los acontecimientos sociales y políticos y transformar esta materia que es la vida de todos los días en ficción, en base para sus novelas. En suma, el escritor se apoya en la realidad y en su

<sup>16</sup> Y. BAUDELLE: "Du vécu dans le roman: esquisse d'une poétique de la transposition", *Revue des Sciences Humaines*, n° 263, 2001, p. 76

<sup>17</sup> *Autrement*, p. 62

<sup>18</sup> Y. BAUDELLE: *Op. Cit.*, p. 93

propia experiencia para crear su obra: “L’écriture s’appuie toujours sur la somme des expériences de l’auteur.”<sup>19</sup>

## 6.2.- La autobiografía en Marie Cardinal

El primer problema que debemos plantearnos en lo que a la autobiografía se refiere es si podemos encuadrar su obra dentro de este género, si podemos colocar a Marie Cardinal entre los escritores autobiográficos. Sería necesario descubrir en primer lugar si tiene un proyecto de escritura personal, consciente y comprometido con el lector, o lo que podríamos llamar un proyecto “enmascarado”. De este modo, un escritor comprometido con su proyecto decidiría en un cierto momento de su vida contar su infancia, su adolescencia, sus vivencias hasta la edad de..., y el “yo” autor se identificaría con el “yo” narrador del libro. Pero puede suceder también que el escritor no se proponga escribir sobre su vida; que su deseo sea el de escribir novelas, el de manifestar y expresar sus inquietudes con personajes ficticios; sin embargo, estos personajes se parecen a su autor y el inconsciente de éste le traiciona haciendo que describa lo que conoce, los paisajes y las situaciones vividas en su infancia y juventud, incluso si no era su voluntad inicial. A este respecto, Georges May señala que:

“[...] ce n’est pas seulement lorsqu’il prend la plume pour écrire l’histoire véridique de sa vie que l’écrivain exprime sa personnalité et ses vérités intérieures. Il peut lui arriver en fait de se révéler davantage lorsqu’il n’y pense pas que lorsqu’il en a l’intention consciente et déclarée.”<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Y. BAUELLE: *Op. Cit.*, p. 81

<sup>20</sup> G. MAY: *L’autobiographie*, PUF, 1984, pp. 183-184

Por otra parte, un escritor no puede evitar tomar sus referencias de la realidad cotidiana, de los vecinos, de los amigos, de la Historia, de los personajes famosos, es decir, de la vida misma. Ni todos los escritos son de ciencia-ficción o pura imaginación, ni todos los personajes, seres de leyenda; sin embargo, incluso en este tipo de obras se proyectarían los sueños y fantasías del autor. Lo normal es que el escritor no pueda inhibirse de la realidad que le rodea y de las emociones, positivas o negativas, que ésta provoca en él, y, en consecuencia, se producirá una fusión de todos estos elementos que dará lugar a la intriga, a los lugares, a los hechos que se plasman en la historia que el escritor narra y a las características de los personajes que la animan.<sup>21</sup>

“Lorsqu’il transcrit son vécu, l’auteur retrouve nécessairement des schémas narratifs connus, scripts ou canevas, qui charpentent son récit. Ainsi les éléments tirés de l’expérience sont-ils traités en motifs dramatiques: défis, exploits, coïncidences, révélations, désillusions, reconnaissances [...]”<sup>22</sup>

Pero, además, es esencial señalar que el límite que separa la autobiografía de la novela es a veces bastante exiguo, no queda claro. Para que una obra sea considerada una novela debe contar una ficción, o sea, una historia inventada, y esta cualidad serviría para distinguirla de otro tipo de obras tales como estudios científicos, históricos etc., o de otros géneros literarios, en los que no interviene la invención:

“Car si une oeuvre n’est pas largement, sinon totalement, inventée, on ne saurait lui appliquer correctement l’appellation

<sup>21</sup> A este respecto Jacques BOREL en “Problèmes de l’autobiographie”, nos señala lo que Michel Butor escribe en su ensayo sobre *L’Usage des Pronoms personnels dans le roman*, “chacun sait que le romancier construit ses personnages à partir des éléments de sa propre vie, que ses héros sont des masques par lesquels il se raconte et se rêve.” P. 80

<sup>22</sup> Y. BAUELLE: *Op. Cit.*, p. 98

“fiction”. Un ouvrage qui ne contient rien d’imaginaire peut s’inscrire dans le domaine de l’histoire, de la science, de la découverte ou de la biographie, mais ce n’est pas de la fiction.”<sup>23</sup>

No obstante, tal y como ya hemos señalado, la experiencia personal de un escritor viene a mezclarse, a introducirse, en mayor o menor medida dentro de su ficción, y en este sentido, la autobiografía cruza la frontera que la separa de la novela, o viceversa. Éste es un hecho bastante frecuente en muchos escritores de tal modo que la autobiografía se transforma en un híbrido entre novela y realidad, y da lugar a la novela autobiográfica o a otros géneros intermedios. En este sentido, Genette comenta que: “Un grand nombre d’oeuvres appartiennent en fait à un genre mixte ou intermédiaire, mêlé de réel et de fiction, tel que le roman historique, le roman autobiographique ou l’autobiographie romancée.”<sup>24</sup>

Tanto la novela como la autobiografía usan los mismos procedimientos, por tanto, la línea de distanciamiento entre los dos géneros resulta a veces imperceptible, y “la raison la plus pertinente du rapport privilégié du roman et de l’autobiographie est évidemment que celle-ci se propose un but analogue à celui de toute une famille de romans, à savoir de raconter la vie d’un personnage.”<sup>25</sup> Ya hemos visto, analizando la estructura de las cuatro obras, que la mayoría están relatadas por un narrador que cuenta su historia en primera persona (ésta es una característica del relato autobiográfico). No obstante, como bien indica Genette, el narrador es a su vez personaje de la historia, y, por tanto, sus actos de lenguaje son tan ficticios como puedan serlos los de otros personajes:

<sup>23</sup> M. MACDONALD: “Le langage de la fiction”, *Poétique*, n° 78, 1989, p. 219

<sup>24</sup> G. GENETTE: “Fiction ou diction”, *Poétique*, n° 134, 2003, p. 134

<sup>25</sup> G. MAY: *Op. Cit.*, p. 177

“[...] dans le type de récit dit “personnel ou “à la première personne” (plus narratologiquement: à narrateur homodiégétique), l'énonciateur du récit, lui-même personnage de l'histoire (c'est le seul sens pertinent de l'expression “à la première personne”), est lui-même fictif, et par conséquent ses actes de langage comme narrateur sont aussi fictionnellement sérieux que ceux des autres personnages de son récit et que les siens propres comme personnage dans son histoire.”<sup>26</sup>

Por otra parte, algunos autores destacan que esta intromisión de la autobiografía en el género novelesco, se convierte en una característica de la autobiografía escrita por la mujer. En ese afán de las escritoras por buscar una entidad propiamente femenina, reflejan en sus relatos una mezcla de experiencia y de ficción que se ven finalmente unidas en un entramado difícil de desenredar. Llega un momento en el que la intromisión de un género en el otro es tal, que resulta complicado discernir dónde termina la vivencia y dónde comienza la ficción:

“[...] a partir de la década de los setenta, en que se generaliza la crisis del género de la autobiografía, la autobiografía femenina confunde y desdibuja el rigor de los límites entre verdad y ficción, y el género de la autobiografía clásica se abre en múltiples direcciones en el relato de la búsqueda de la experiencia y la identidad femeninas. Desbordando los márgenes entre los géneros de la autobiografía y la ficción, muchas escritoras escriben abundantes relatos en los que la imaginación y la invención contribuyen en la proyección de la experiencia propia en la creación verbal de la identidad.”<sup>27</sup>

<sup>26</sup> G. GENETTE: “Le statut pragmatique de la fiction narrative”, *Poétique*, n° 78, 1989, p. 238

<sup>27</sup> A. USANDIZAGA: *Amor y literatura*, PPU, Barcelona, 1993, p. 180

Decir que esta escritora parte de sus vivencias es algo evidente, manifiesto y ella no lo oculta. De hecho, recurrir a la propia vida es un procedimiento utilizado por muchos escritores y que más de un autor estudia y comenta: “il y a des écrivains [...] qui ne font pas mystère de tirer essentiellement la matière de leurs romans d’un fond autobiographique, et si l’on veut d’un vécu plus ou moins métamorphosé par la rêverie et par l’imaginaire.”<sup>28</sup> Por tanto, teniendo en cuenta estas consideraciones previas, trataremos de discernir a continuación qué obras de Marie Cardinal pueden considerarse autobiográficas y si el apelativo autobiográfico se puede aplicar a las cuatro obras que estamos estudiando.

### **6.2.1.- Obras autobiográficas de Marie Cardinal**

Si tomamos como premisa la última cita de Jacques Borel, tendremos que señalar que la mayoría de las obras de Marie Cardinal, -por no decir todas- contienen materia biográfica, un fondo autobiográfico. Sin embargo, solamente consideraremos dentro de la producción literaria de Marie Cardinal la existencia de cuatro obras de carácter auténticamente autobiográfico: *Cet été-là*, *Autrement dit*, *Les pieds-noirs* y *Au pays de mes racines*. Intentaremos aclarar ahora cuáles son las particularidades que distinguen estas cuatro obras y las convierten en escritura autobiográfica, frente a las demás que también contienen episodios personales. La primera característica común a estas cuatro obras que conviene señalar, es que se trata de obras testimoniales. En ellas la escritora relata de manera consciente y voluntaria determinados hechos de su vida, sin ocultar que esos hechos forman parte de su propia biografía.

*Cet été-là* es una obra que relata unas experiencias cinematográficas vividas por Marie Cardinal; participó en dos películas, una de Godard y otra de

<sup>28</sup> J. BOREL, *Op.cit.*, p. 80

Bresson. En la reedición que aparece en 1979 Marie Cardinal escribe un prefacio en el que indica claramente la naturaleza de su libro: *Cet été là est, comme son nom l'indique, la chronique d'un été où le hasard a voulu que je participe au tournage de deux films, l'un de Godard, l'autre de Bresson.*<sup>29</sup> Además, en la nota editorial de este libro, también se comenta su carácter autobiográfico: "Marie Cardinal se défend d'écrire des livres autobiographiques. *La clé sur la porte, Les mots pour le dire, Une vie pour deux*, son en effet des romans. Seul *Cet été-là* est un livre entièrement autobiographique."<sup>30</sup> Desde el principio se sabe que se trata de la escritora; su nombre, el de su marido y el de sus amigos figuran en el libro. No cambia ningún nombre propio y cuando no quiere nombrar a determinada persona, lo hace a través de sus iniciales. Por tanto, relato autobiográfico de cómo Marie Cardinal tiene ocasión durante un verano de formar parte de dos películas y de cómo transcurre el rodaje.

*Autrement dit* es un libro que surge a partir del enorme éxito y revuelo que suscitó *Les mots pour le dire*. El interés mostrado por un público que le manifestaba su deseo de saber más sobre la escritora, la llevan a la redacción de este libro; aunque en esta ocasión, no oculta su identidad. Desde el primer momento confirma que se trata de ella de quien habla, lo indica con claridad en varias ocasiones: *Par mon père j'ai un nom: Cardinal [...]*.<sup>31</sup> Más adelante, se vuelve a referir a sí misma con el nombre que utiliza en familia: [...] *dans ma famille on m'appelle Moussia*.<sup>32</sup> Asimismo, hace alusión a su marido y sus tres hijos por sus nombres reales: Jean-Pierre,<sup>33</sup> Alice, Benoît y Bénédicte.<sup>34</sup> Sin

<sup>29</sup> *Été*, p.10

<sup>30</sup> *Été*, nota editorial

<sup>31</sup> *Autrement*, p. 24

<sup>32</sup> *Autrement*, p. 76

<sup>33</sup> *Autrement*, p. 124

<sup>34</sup> *Autrement*, p. 79

embargo, inventa un nombre muy sonoro para su abuela materna, del que sólo es real el nombre de pila: Alice.<sup>35</sup>

En *Autrement dit*, la escritora dará respuesta a las preguntas que le formula Annie Leclerc, pero además, en esta obra, hace referencia de manera clara y explícita a su niñez y a su familia: cuenta cómo llegó y se instaló el primero de sus antepasados en Argelia; habla de su abuela y de sus padres; de su enfermedad; y relata algunos recuerdos de su infancia en Argel, en Navidad; así como otros recuerdos ya de la edad adulta. Asimismo, hará sus propias reflexiones sobre temas de la actualidad del momento, y temas por los que siente interés como la situación de la mujer y el papel de la madre en la sociedad, el compromiso con la política, la guerra de Argelia, los jóvenes, etc. Además, *Autrement dit*, servirá para despejar las dudas y clarificar su postura en cuanto a los aspectos autobiográficos de *Les mots pour le dire*; hace mención a esta novela y explica por qué no desea que se considere autobiográfica.

En cuanto a *Au pays de mes racines* y *Les pieds-noirs*, en ambos casos, son obras de temática argelina. En la primera narra su regreso a Argelia después de veinticinco años. Acude con su hija Bénédicte Ronfard, que relatará sus impresiones de este viaje y serán publicadas en el mismo libro bajo el título de *Au pays de Moussia*. Visita los lugares en los que transcurrió una parte de su existencia y de nuevo rememora episodios de su infancia que el lector reconoce y puede extrapolar a *Les mots pour le dire* y a otras obras. La obra se presenta bajo la forma de un diario, desde el 29 de abril, fecha en la que Marie Cardinal comienza los preparativos de este viaje hasta el 7 de junio, fecha de su regreso. Intenta explicar qué es lo que la impulsa a volver a su tierra: *Pourquoi? Il me semble que toutes les réponses que je donnerai maintenant à ce pourquoi seront insuffisantes. Les racines, le souvenir, la mémoire, l'enfance, la jeunesse... bien sûr. Mais*

<sup>35</sup> *Autrement*, p. 104: El nombre ficticio con el que hace referencia a su abuela es Alice, Cécile, Berthe, Honorine Berger de Talbiac.

*quoi encore?*<sup>36</sup> Como podemos observar en esta cita, ya en el propio comienzo la escritora indicará en qué van a consistir esas páginas que va a escribir: estarán llenas de recuerdo, de memoria, de infancia.

Contará cómo es su reencuentro con el paisaje, el color, el olor; las sensaciones que produce en ella el regreso a esos lugares de su memoria; conocidos pero ahora distintos. Evidentemente, este cúmulo de sensaciones son los que provocarán los recuerdos y el relato de algunos acontecimientos vividos en esos lugares. Tal y como sucedía en *Autrement dit*, la escritora no oculta en ningún momento que ese viaje que cuenta es el suyo y no el de un personaje imaginario; o el de una mujer que se le parece, (un alma gemela, como califica a la protagonista de *Les mots pour le dire*). No utiliza ninguna máscara, y queda patente que los acontecimientos que se relatan de su vida en Argelia, son hechos que pertenecen a su pasado y al de su familia. Por tanto, consideraremos *Au pays de mes racines* una obra autobiográfica en la que Marie Cardinal narra un período concreto de su existencia, -claramente señalado con fechas-, con continuas incursiones a su infancia.

En *Les pieds-noirs*, Marie Cardinal hace un repaso a la vida en Argelia desde 1920 hasta 1954. De nuevo relata la llegada de su familia a este país; la vida en la ciudad, en Argel y en el campo, en la granja de Mostaganem. Contará algunos hechos ya conocidos de su infancia porque han aparecido en otros libros y otros acontecimientos desconocidos de su vida durante ese período. Entre las numerosas fotos que ilustran los diferentes ambientes de la Argelia de esa época, también podremos apreciar algunas fotos de la niñez de Marie Cardinal, con sus familiares, y con su madre, su abuela y su bisabuela. Así pues, nuevo documento autobiográfico.

Al considerar estas obras como autobiográficas, los hechos relatados en ellas nos servirán de base documental sobre la vida de Marie Cardinal.

<sup>36</sup> *Racines*, p. 5

Podremos utilizarlas para contrastar qué acontecimientos contados en ellas son incorporados a otras obras que aparecen publicadas bajo el apelativo de novelas. Nos ayudarán a diferenciar lo real de lo novelesco; o lo que la escritora desea presentar como verídico y lo que quiere presentar como ficticio. Asimismo, nos valdrán para aclarar en qué medida se mezclan ficción y realidad en las obras sobre las que venimos trabajando. Ya indicamos en el capítulo precedente que en tres de ellas se produce una profunda amalgama entre lo real y lo imaginario. Tanto en *Écoutez la mer*, como en *Les mots pour le dire* y en *Amour... amours...* destaca la inclusión de vivencias personales en mayor o menor medida. Intentaremos a continuación justificar dentro de qué género ubicaremos cada una de estas tres obras.

#### **6.2.2.- La vivencia personal en *Écoutez la mer*.**

Comenzaremos con la primera obra, *Écoutez la mer*, en la que no hay duda sobre su inserción en el género novelesco. Lo indican los signos externos del propio libro, el peritexto, que aclara al lector: bajo el título, se indica específicamente que se trata de una novela. “[...] dans la littérature écrite par les marques extérieures du livre (la mention de l’éditeur et celle de la collection, l’identité de l’auteur, la formulation du titre, l’indication du genre –“roman”, “nouvelle”-, la préface, etc.), qui apparaissent comme autant de signes conduisant le lecteur à situer le récit dans un espace ouvertement imaginaire.”<sup>37</sup> Por otra parte, el lector, que en 1962 (fecha de publicación de esta obra) leyó esta novela, la leería siguiendo estas pautas, ya que Marie Cardinal en ese momento era una escritora novel y desconocida. Sin embargo, según va publicando otras novelas, ese mismo lector verá cómo se repiten secuencias –ya hemos hablado de ello- y tendrá ocasión de conocer, a través de los medios de

<sup>37</sup> M. MATHIEU-COLAS: “Récit et vérité”, *Poétique*, nº 80, 1989, p. 392

comunicación, algunos datos de la biografía de la escritora. Esto hará que su percepción sobre esta novela cambie, y que identifique algunos episodios narrados (concretamente los recuerdos de la niñez) con la biografía de la autora:

“L’histoire qu’on me raconte ne se déroulant pas sous mes yeux, elle peut indifféremment se référer ou non à la réalité –soit évoquer des faits réels, mais situés à distance (dans le temps et/ou dans l’espace), soit présenter des évènements purement fictifs. Par ses conditions de réception (absence du référent) et son ambivalence potentielle (contenu réel ou iréel), le récit pose nécessairement la question de sa propre vérité. Or celle-ci, précisément, est étroitement liée à la structure relationnelle de la communication. La vérité narrative ne consiste pas seulement en un rapport d’adéquation ou de non-adéquation entre le discours et le référent, elle met en jeu simultanément l’attitude de l’énonciateur, la réaction du destinataire et le lien même qui les unit.”<sup>38</sup>

Así, progresivamente, novela a novela, el lector se formará un punto de vista que no tendrá por qué coincidir con el de la escritora. El lector verá reflejada la vida de la escritora en sus obras, en más de una ocasión, e incluso identificará a las protagonistas con la autora, o se sentirá identificado con ellas. Sin embargo, ésta mantendrá siempre firme su postura negando la autobiografía. “[...] El lector no puede sino proyectar a ciegas su propia visión del mundo, hacia la que él supone la del escritor. Del mismo modo que el escritor se imagina al lector, el lector imagina al escritor.”<sup>39</sup> Sin embargo, el lector no debe confundir a la narradora, al personaje, tal y como aparece en la obra con la escritora real de carne y hueso. Como indica Lintvelt es necesario distinguir entre el escritor concreto, real, y su proyección literaria:

<sup>38</sup> M. MATHIEU-COLAS: *Op. Cit.*, p. 388

<sup>39</sup> R. ESCARPIT: *Hacia una sociología del hecho literario*, Edicusa, Madrid, 1974, p. 29

“L’auteur concret, le créateur réel de l’oeuvre littéraire, adresse en tant que destinataire un message littéraire au lecteur concret, qui fonctionne comme destinataire/récepteur. L’auteur concret et le lecteur concret sont des personnalités historiques et biographiques, qui n’appartiennent pas à l’oeuvre littéraire, mais se situent dans le monde réel où ils mènent, indépendamment du texte littéraire, une vie autonome.”<sup>40</sup>

Marie Cardinal indica su punto de vista en *Au pays de mes racines*, plasma en papel sus inquietudes, sus preocupaciones; las saca de su interior y las proyecta en ese otro “yo” que es el folio en blanco. Pero no son más que eso, meras proyecciones vividas en el momento de la escritura, ya que cuando ha concluido la redacción de un libro se aparta de él, se enajena de él:

Quand j’écris un roman je ne pense pas que les pages que j’écris deviendront un bouquin et qu’il sera lu. Si j’y pense, je ne peux plus écrire. Car dans mon cahier s’accomplissent les actions les plus privées de ma vie.

D’une part je suis solitaire. J’essaie d’extirper de moi les inquiétudes et les questions qui m’empêchent de jouir de ma solitude. Je les projette dans un autre moi blanc, plat et stable qui est un tas de feuilles (comme je faisais avec le sable). [...]

Les mois et les années passant, cet ensemble de jouissances et d’angoisses transcrites apparaît subitement comme un roman. Alors les pages ne m’appartiennent plus, le manuscrit me devient étranger. Il faut impérieusement que je le mette dehors.<sup>41</sup>

Son muchos los autores que insisten en este hecho: la tendencia a ver, a confundir al escritor con el personaje. No se debe extrapolar, identificar al

<sup>40</sup> J.LINTVELT: *Op. Cit.*, p. 16

<sup>41</sup> *Racines*, pp. 154-155

escritor con sus protagonistas. No debe el lector fiarse a ciegas de lo que parece tan evidente, de lo que se piensa que es la vida, la realidad cotidiana del escritor plasmada en un papel. Las apariencias engañan, y aun habiendo una base real, no se debe pasar por alto que se está leyendo una ficción, una ilusión de realidad:

“[...] la figure de l’auteur, telle qu’elle nous apparaît à travers son oeuvre, est une figure transposée par la lecture, constituée par des traits répétitifs que nous dégageons de celle-ci, et bien distincte de celle que nous livre l’enquête biographique. Il y a donc bien lieu, même si la vie et l’oeuvre ne sont pas nécessairement sans relations, de distinguer en principe l’homme et l’auteur.”<sup>42</sup>

Este comentario que Milly hace a propósito de Proust se puede aplicar a otros autores y, asimismo, a Marie Cardinal. Realmente, aunque el lector vislumbre rasgos de semejanza entre escritor y personaje o narrador, no deja de ser una figura forjada en la imaginación del lector a partir de ciertos datos reales. Pero por el hecho de ser escritor, de ser una persona pública, el lector tiende a crear una imagen sublimada y enaltecida de éste; imagen que no se corresponde con la realidad. En consecuencia, es necesario distinguir la persona, del escritor:

“Même un roman dans lequel aucun narrateur n’est représenté suggère l’image implicite d’un auteur caché dans les coulisses. [...] Cet auteur implicite est toujours différent de “l’homme réel” –quoi que l’on imagine de lui- et il crée, en même temps que son oeuvre, une version supérieure de lui-même. Tout roman réussit à nous faire croire en un auteur que l’on interprète comme une sorte de “second moi”. Ce second moi présente le plus

<sup>42</sup> J. MILLY: *Op. Cit.*, p. 39

souvent une version de l'homme extrêmement raffinée et purifiée, plus avisée, plus sensible, plus réceptive que la réalité.”<sup>43</sup>

Por consiguiente, aunque el lector pueda encontrar similitud entre el personaje de Maria de *Écoutez la mer* y la escritora, debe tener presente que se trata de eso, de un personaje ficticio, fruto de la imaginación de una escritora. Marie Cardinal habrá podido utilizar referencias personales para ambientar algunos lugares descritos y recrear algunos recuerdos de la protagonista. No obstante: en primer lugar, no son presentados como reales en ningún momento; la obra se publica como una novela y en ningún momento se hacen comentarios sobre sus posibles aspectos biográficos. Segundo, aunque hay una base de realidad, sólo la escritora y su entorno saben en qué grado y medida esta realidad ha sido deformada y transformada para adaptarla a las circunstancias de la narración. Así pues, no podemos considerar *Écoutez la mer* una obra de carácter autobiográfico, sino una novela en la que la escritora hace uso de determinadas vivencias. Proyecta -como decía anteriormente en *Au pays de mes racines* sus preocupaciones, sus sentimientos, su experiencia y lo transforma en un todo que dará paso a una novela, a una ficción: “Un romancier peut utiliser des souvenirs de sa vie, en les transférant à tel ou tel de ses personnages; cette utilisation du vécu ne l’engage pas.”<sup>44</sup>

### 6.2.3.- El problema autobiográfico en *Les mots pour le dire*.

El primer gran éxito de Marie Cardinal, *Les mots pour le dire*, dio lugar a muchos artículos de prensa, comentarios críticos y entrevistas. En ellos se catalogaba esta obra de autobiográfica y esto generó bastante polémica ya que la escritora siempre discrepó de esta opinión y mantuvo la postura contraria. Ya

<sup>43</sup> W.C. BOOTH: “Distance et point de vue”, *Poétique*, nº4, 1970, p. 515

<sup>44</sup> G. GUSDORF: *Auto-bio-graphie*, Ed. Jacob, Paris, 1991, p. 256

hemos señalado que *Les mots pour le dire* relata el psicoanálisis que esta escritora siguió durante siete años, relato en pasado en el que se intercalan, por una parte lo ocurrido en las sesiones terapéuticas y, por otra, los recuerdos de la infancia y la adolescencia. Cuando Marie Cardinal publica *Les mots pour le dire*, es una escritora que ya ha introducido sus vivencias personales en varias novelas; de hecho, el lector podrá reconocer algunas de estas situaciones vividas y recordadas. No lo oculta ni lo disimula, la inspiración en su vida es evidente, y ella misma se refiere a este hecho en esta obra:

[...] je me promettais d'écrire un jour l'histoire de mon analyse, d'en faire un roman dans lequel je raconterais la guérison d'une femme qui me ressemblerait comme une soeur, sa naissance, sa lente mise au monde, son arrivée heureuse dans le jour et la nuit de la terre, sa joie de vivre, son émerveillement devant l'univers auquel elle appartient.<sup>45</sup>

Ahora bien, igualmente, señala desde el primer momento, su intención de escribir una novela: lo especifica en esta cita, *d'en faire un roman*. Y vuelve a reiterarlo unas páginas después cuando concluye que debe terminar previamente su terapia antes de abordar este proyecto: *pour faire mon roman il fallait d'abord que mon analyse soit terminée, que je me sente capable de vivre entièrement en dehors de l'impasse*.<sup>46</sup> En esta cita indica de nuevo que escribe una novela. Podría haber utilizado una palabra de carácter más general como libro u obra; sin embargo vuelve a usar claramente novela. No obstante, a pesar de esta afirmación, también dice que contará su análisis, que narrará la historia de una mujer que tendrá un parecido gemelar con ella. Además, la narradora también cuenta que gracias a su primer libro (con el que ganó un premio) obtuvo nuevos trabajos colaborando con revistas y escribiendo artículos: *mon premier*

<sup>45</sup> *Mots*, p. 293

<sup>46</sup> *Mots*, p. 295

*livre avait bien marché. Grâce à lui les journaux me demandaient maintenant des articles et des nouvelles, je faisais des nouvelles pour un magazine.*<sup>47</sup> Se trata de *Écoutez la mer* y éste es un hecho real y fácilmente comprobable, no hay más que remitirse a la prensa de esos años. Asimismo, los lectores de esa época podían perfectamente encontrarse y leer estos artículos en las revistas.

En suma, Marie Cardinal niega que *Les mots pour le dire* sea una obra autobiográfica aunque reconoce que está basada en su propia vida, y, además serán numerosas las ocasiones en que reitere este pensamiento.<sup>48</sup> Se plantean entonces y en esencia dos cuestiones: por un lado, la evidencia y el reconocimiento de que se inspira en su experiencia para escribir este relato; y, por otro, la rotunda y categórica negación de que se le dé el tratamiento de autobiografía.

Unos años más tarde, en su libro *Autrement dit*, Marie Cardinal, refiriéndose a *Les mots pour le dire*, volverá a expresar su opinión sobre esta cuestión y se mantendrá firme en su postura inicial: *j'avais écrit l'histoire d'une femme dans laquelle la psychanalyse a une grande importance, une importance capitale même. Pour moi c'est ça mon livre, c'est un moment dans la vie d'une femme, un roman.*<sup>49</sup> A pesar de que, como hemos visto precedentemente, en *Les mots pour le dire* indicaba que la protagonista era su alma gemela, ahora, elude la identificación con el personaje descrito en el libro; la escritora dice que se trata de una mujer en una época de su vida en la que el psicoanálisis es de suma

<sup>47</sup> *Mots*, p. 274

<sup>48</sup> No será la primera ni la única escritora que niega su autobiografía, por ejemplo, Nathalie Sarraute cae también en la misma ambigüedad cuando se refiere a su libro *Enfance*. Es difícil para estas y otras escritoras por una parte, inhibirse de su propia realidad, de su experiencia personal; y por otra, aceptarlo y reconocerlo públicamente: "Il ne s'agit pas d'une autobiographie. Le souvenir, lorsqu'il n'est pas repris dans le travail, est tellement grossier. J'ai sélectionné, comme pour tous mes autres livres, des instants, dont je pourrais retrouver les sensations. Cette fois, j'ai dit qu'il s'agissait de moi, non pas d'il ou d'elle." M.GOSSELIN: *Enfance de Nathalie Sarraute*, Gallimard, 1996, p. 194

<sup>49</sup> *Autrement*, p. 29

importancia para ella, pero no se identifica con este personaje. No obstante, vamos a ver como se sigue manteniendo ambivalente en sus declaraciones ya que también en *Autrement dit* reconoce que no sólo *Les mots pour le dire* sino todas sus novelas tienen una base autobiográfica:

On dit alors: ce n'est pas un roman, c'est une autobiographie. Comme si tous les romans n'étaient pas autobiographiques! Comme si le fait de se cacher derrière la troisième personne pour écrire, ou de changer de sexe, ou de s'évader dans le rêve et le fantasme, n'est pas aussi révélateur, aussi près de la confession, de l'intimité, aussi autobiographique finalement que d'écrire une histoire à la première personne. J'ai besoin d'être la femme de chacun de mes livres. J'ai été les six femmes de mes six livres (dont certains sont écrits à la troisième personne), et comme j'espère écrire au moins vingt livres, on pourra dire que j'ai écrit vingt autobiographies.<sup>50</sup>

No obstante, aunque Marie Cardinal insistió hasta la saciedad sobre el carácter novelesco de sus obras, se produce una nueva ambivalencia en este mismo libro. Así, cuando Annie Leclerc le pide que hable sobre su familia y su tierra, la respuesta de Marie Cardinal es elocuente: *au début Annie voulait que je parle de ma famille, de l'Algérie. Ça ne me disait pas grand chose: ces sujets appartiennent au monde que j'ai envie d'écrire et que, d'ailleurs, je ne cesse d'écrire.*<sup>51</sup> Lo deja bien claro, su familia y Argelia forman parte de sus escritos presentes y futuros porque mantiene vivo su deseo de escribir sobre ellos. Vemos pues que con esta declaración confirma la presencia de episodios autobiográficos en *Les mots pour le dire* y en otras obras. Además, en *Autrement dit*, vuelve a reiterar, que ha vivido día a día las experiencias de la protagonista de *Les mots pour le dire*:

<sup>50</sup> *Autrement*, p. 86

<sup>51</sup> *Autrement*, p. 14

D'accord, j'ai vécu tout ce que vit la femme du livre, mais je l'ai vécu au jour le jour [...] Longtemps après la fin de ma psychanalyse j'ai décidé de l'écrire, d'en faire mon sixième livre, car entre-temps, j'étais devenue écrivain (ce qui fait déjà de moi une femme différente de celle du livre) et c'est en écrivain que j'ai vu cette histoire, pas en témoin. Alors, il y a des parties de ma psychanalyse qui ont disparu et d'autres qui se sont enflées.<sup>52</sup>

Así, con todas estas afirmaciones, junto con las partes autobiográficas relatadas en *Autrement dit*, y coincidentes con las de otras obras, no es de extrañar que se considerase *Les mots pour le dire* una obra autobiográfica, a pesar de la ambivalencia de la escritora, a pesar del juego de afirmación y negación. Probablemente su inconsciente la traiciona y hace aflorar en ella, en sus libros, esa parte vivencial que reconoce y que intenta enmascarar: soy la mujer del libro; pero, después de unos años, como me he convertido en escritora, he cambiado. No hace falta convertirse en escritor para cambiar; el paso del tiempo, con el que adquirimos cierta madurez, hace que cambiemos paulatinamente sin darnos cuenta. De hecho ella misma comenta los efectos del inconsciente en la creación de un libro:

Il est impossible pour un écrivain de traduire par des paroles un livre qu'il est en train de faire ou même un livre qui est déjà fait. Chaque livre est un théâtre de notre mémoire, et dans notre mémoire, la part de l'inconscient est bien plus grande que celle de la conscience.<sup>53</sup>

Por otra parte, esta madurez que da la vida evidentemente influirá en su propia percepción del recuerdo, de tal modo, que, aunque al narrar una evocación de la infancia desee hacerlo desde una perspectiva objetiva y veraz, la

<sup>52</sup> *Autrement*, p. 29

<sup>53</sup> *Autrement*, p. 121

realidad es bien distinta. No podrá escapar a la influencia que la huella emocional de ese recuerdo dejó en ella. Por tanto, la verdad de lo que relata será una verdad a medias ya que será el fruto de la reflexión, no de la niña que fue, sino de la mujer adulta mirando hacia atrás. En definitiva, ya sea consciente o inconscientemente observamos en Marie Cardinal una ambivalencia: por un lado, afirma y reconoce que su vida forma parte de su obra y concretamente que se ha basado en su experiencia psicoanalítica para escribir *Les mots pour le dire*, que ha tenido las vivencias de la narradora; pero por otro lado, reclama la consideración de novela para sus obras.

¿Por qué? Tal y como ha declarado en las distintas citas que acabamos de ver, para la escritora, es importante verse reflejada en su escritura, trasladar su ser a sus escritos; pero necesita asimismo mantener una parcela de “privacidad”. No desea mostrarse de una forma evidente y para ello transforma su realidad, le da tintes de ficción. Algunos autores destacan que escribir sobre sí mismo implica ir contra la norma de la discreción y de las buenas formas; esto conllevaría para el escritor el hacer uso de mecanismos de simulación con la finalidad de pasar desapercibido. En el caso de Marie Cardinal, que recibió una educación esmerada y rígida en normas y protocolo, no es de extrañar que se oculte –conciente o inconscientemente- bajo la deformación de su experiencia:

“La bonne éducation, comme on dit, comporte parmi ses normes le refoulement des tendances trop voyantes à l’auto-affirmation. Il faut s’effacer devant autrui, faire preuve de modestie sinon d’humilité. Se prendre soi-même pour centre d’intérêt, c’est violer certains interdits de la morale puérile et honnête. Peut-être est-ce d’ailleurs l’une des raisons pour lesquelles la pratique des écritures intimes implique dans une certaine mesure le secret, comme s’il

s'agissait d'un vice caché dont les familiers ne doivent pas avoir connaissance.”<sup>54</sup>

Pero además, si tenemos en cuenta que se trata de una mujer, esa discreción debe acrecentarse aún más, ya que forma parte de uno de los valores que la educación de la época se esforzaba en inculcar como propio y natural del ámbito femenino. Por este motivo, otros autores consideran que éste es el resultado de un proceso histórico de enseñanza acaecido en la mujer; enseñanza encaminada a la discreción y al mantenimiento en la parcela de lo privado. El uso de la biografía por un lado, y de su negación por otro, tendría relación con esa necesidad de darse a conocer, pero con discretamente.

“Écrire et publier son autobiographie suppose à la fois un grand intérêt pour son moi et le désir de le rendre public, deux attitudes contraires à l'effacement longtemps enseigné aux femmes et à leur relégation dans la sphère privée. Le geste autobiographique des femmes porte la marque de ces injonctions et de ces interdits, et révèle souvent une tension entre le désir de se dire et l'envie de se cacher.”<sup>55</sup>

Por otra parte, hay que tener en cuenta que la escritora al hablar sobre sí misma, indirectamente, lo hace de su familia, de sus padres, su abuela, su marido y sus hijos, con o sin el agrado y la conformidad de éstos. Así pues, no se trata solamente de mantener a salvo su parcela de privacidad, sino de respetar en cierta medida la de sus seres más próximos que se ven no sólo aludidos sino descubiertos al público, y esto justificaría la alteración, la

<sup>54</sup> G. GUSDORF: *Auto-bio-graphie*, p. 234

<sup>55</sup> E. LECARME-TABONE: *Op. Cit.*, p. 58

distorsión de los acontecimientos, con la finalidad de alejarlos de la realidad y, en consecuencia, la negación de la autobiografía:

“Raconter sa vie privée, familiale ou amoureuse, sous son propre nom, c’est fatalement porter atteinte à la vie privée de ses proches. C’est une sorte de coup de force, ou d’abus de pouvoir, du pouvoir que donnent l’écriture et la publication.”<sup>56</sup>

En suma, si recapitulamos todo lo expuesto, parece que resultaría más acertado considerar *Les mots pour le dire* como una novela autobiográfica por varios motivos. En primer lugar, porque consideramos que se debe respetar el deseo, la intención de la escritora que en todo momento mantiene la misma postura negando que su obra sea una autobiografía. Además, si en otras obras, como *Cet été-là*, *Autrement dit*, *Au pays de mes racines* y *Les pieds noirs* no oculta en ningún momento su identidad, no tiene sentido hacerlo en *Les mots pour le dire*, y menos cuando encontramos acontecimientos reales reiterados en las diferentes obras.

Por otra parte, no olvidamos la ambivalencia que producen sus declaraciones ya que, por un lado, afirma que en *Les mots pour le dire* expone sus vivencias, que la novela tiene un trasfondo verídico porque se describen situaciones y una realidad experimentada por ella misma; y por otro, insiste en que esta obra no es autobiográfica. Pero, si se introducen hechos verídicos dentro de un entorno novelesco, con puntos coincidentes con la realidad de la escritora y otros transformados, moldeados, y deformados o adaptados a la nueva creación literaria, la escritora se identificará con esos acontecimientos concretos que han pertenecido a su existencia, pero no con lo demás, y, por tanto, no sentirá su escritura como autobiográfica:

<sup>56</sup> P. LEJEUNE: *Moi aussi*, Seuil, Paris, 1986, p. 55

“[...]“roman autobiographique: j’appellerai ainsi tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu’il croit deviner, qu’il y a identité de l’auteur et du personnage, alors que l’auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l’affirmer. Ainsi défini, le roman autobiographique englobe aussi bien des récits personnels (identité du narrateur et du personnage) que des récits “impersonnels” (personnages désignés à la troisième personne); il se définit au niveau de son contenu.”<sup>57</sup>

Nos decantamos por esta definición porque, si bien los hechos relatados en esta obra coinciden con parte de la vida de la escritora (como ella misma ha afirmado), también habrá otros tan transformados para la ficción que dejan de pertenecer al ámbito privado de la escritora, y todos se hallan mezclados e interconectados dentro de un mismo marco: una novela. Así esta simbiosis dará lugar a un relato de apariencia autobiográfica en los que se mezcla realidad con invención:

“Journal et autobiographie ont perdu leur sens pour devenir des catégories d’expression du romanesque, auxquelles ont recourt d’autant plus volontiers que la matière autobiographique se trouve à portée de la main, ou de mettre en oeuvre son imagination. Mais le “genre littéraire” contemporain, si abondant soit-il en productions variées, n’est qu’une forme de fiction parmi les autres, et les livres de cet ordre, où l’auteur se contente de se raconter soi-même à sa fantaisie, ne sauraient compter au nombre des écritures du moi authentique.”<sup>58</sup>

<sup>57</sup> P. LEJEUNE: *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1996, p. 25

<sup>58</sup> G. GUSDORF: *Les écritures du moi*, ed. Jacob, Paris, 1991, p. 306

Además de todo lo expuesto, consideramos fundamental que prevalezca el respeto a la voluntad del escritor de presentar una obra según su deseo, ya que este deseo está directamente relacionado con el pacto novelesco o autobiográfico del escritor hacia el lector (aunque trataremos este aspecto en el capítulo siguiente). Y en este caso concreto, la voluntad de Marie Cardinal y su pacto en *Les mots pour le dire* no fue autobiográfico sino novelesco. Por último, debemos señalar, que esta escritora no suele aparecer en los libros en los que se citan o se hacen recopilaciones de obras y autores autobiográficos. Solamente Lejeune en *L'autobiographie en France* cita a Marie Cardinal, y dentro de su producción literaria considera autobiográficas *Les mots pour le dire*, *Autrement dit* y *Au pays de mes racines*. Sin embargo, como ya hemos indicado, diferimos de esta clasificación en *Les mots pour le dire*, que contemplamos como una novela autobiográfica, y, por consiguiente, no como una autobiografía pura.

Otro punto interesante para estudiar en relación con este tema y esta obra en concreto es la autoficción. Qué motivos nos llevan a descartar que *Les mots pour le dire* sea una autoficción. Para ello, comenzaremos analizando el concepto que tiene Marie Cardinal de sí misma en cuanto escritora, ya que, como veremos, puede influir en su planteamiento autobiográfico. En primer lugar, debemos subrayar que se considera una escritora de público, de lector restringido. No tiene una forma de escribir especializada, no utiliza un lenguaje científico, simplemente se toma su tiempo para reflexionar y trabajar sobre el tema que quiere transmitir, y se toma su tiempo para escribir. De hecho, suele emplear varios años para la redacción de cada obra, lo que evidentemente da lugar a una maduración en su trabajo, a una evolución personal y a cambios, aunque esto no sea perceptible a simple vista al leer una obra: “La rédaction d’un ouvrage s’étend souvent sur plusieurs années. Les conceptions que le romancier se fait de la vie, du sujet du livre qu’il compose, de l’écriture, ont amplement le temps de se modifier dans ces conditions.”<sup>59</sup> Por otra parte, no es

<sup>59</sup> J.P. GOLDENSTEIN: *Op. Cit.*, p. 122

una escritora demasiado prolífica porque elige cuidadosamente y trabaja con esmero aquello que desea desarrollar, y procura inhibirse de presiones editoriales, comerciales o sociales:

“Sin embargo, el escritor, en la medida en que es inventor de significaciones tiene que mantener el dominio de su capacidad de selección entre las diferentes posibilidades. En definitiva, en esta zona de disponibilidades que constituye él por encima del lenguaje, el fenómeno literario resulta de un equilibrio –acomodación o enfrentamiento- entre las presiones de la situación histórica y la libertad del escritor, en tanto que creador de significaciones.”<sup>60</sup>

Marie Cardinal no se considera una comerciante de libros. Sencillamente elige, busca y trabaja sobre temas que le resulten interesantes a ella y, por extensión, a los demás, o sea, al público que se ha forjado a lo largo de su vida. Y lo hace, como hemos indicado, con máximo cuidado y dedicación, sin prisas. Su marido, Jean Pierre Ronfard, nos comentaba a modo de anécdota que Marie Cardinal podía pasar un día con una sola frase, seleccionando el tiempo verbal, el matiz correcto, la puntuación, dándole vueltas hasta quedar satisfecha. De alguna manera se sentía preocupada por la posibilidad de que su público perdiese interés por sus escritos. Así explica en qué consiste su condición de escritora:

Il y a enfin qui n'est ni commerçant ni spécialiste, comme moi. Celui-là cherche un public, et, le plus souvent, il ne le rencontre jamais. Mais il arrive qu'il le trouve, c'est mon cas. La rencontre est passionnelle et angoissante car elle est précaire. Quand on n'est pas écrivain commerçant, qu'on ne sert pas des livres à la carte, on court sans cesse le risque de décevoir son public et de le perdre, le risque

<sup>60</sup> R. ESCARPIT: *Op. Cit.*, p. 17

de retrouver l'univers sourd et muet de l'écrivain qui ne se vend pas, car il y a toujours le commerce entre celui qui écrit et celui qui lit, c'est insupportable.<sup>61</sup>

Podemos deducir de estas palabras una autoestima bastante baja en cuanto a su estatus de escritora. ¿Por qué habla de encuentro precario cuando en esta época ya había obtenido dos premios literarios, su libro *Les mots pour le dire* se había convertido en un best-seller, y asistía a numerosas entrevistas, charlas, etc.? Era una escritora de cierta relevancia y prestigio. Esta opinión realmente resulta contradictoria con la realidad. Al leer estas afirmaciones podemos pensar que se considera “mediocre”, “indigna” de este oficio y, por extensión, indigna de escribir su autobiografía tal y como les ocurre y sí manifiestan abiertamente otros escritores.

Citemos a Serge Doubrovsky, quien reniega también del término autobiografía, pero crea, para sustituirlo, el término de autoficción: “Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, dans un beau style.”<sup>62</sup> Según este pensamiento, solamente los grandes escritores reconocidos tendrían una materia, una vida digna de ser perpetuada y el honor, el derecho a escribir, a transmitir sus autobiografías para el aprendizaje del resto de los mortales y como consecuencia de todo esto, “les humbles, qui n'ont pas droit à l'histoire, ont droit au roman.”<sup>63</sup>

Podemos encontrar cierta correlación entre esta forma de pensar de Doubrovsky y las reflexiones de Marie Cardinal, dos escritores que tienen en común el haber pasado por el psicoanálisis, y como resultado, este paso por el diván psicoanalítico y sus conclusiones se han visto extrapolados a sus obras, ya sea consciente o inconscientemente. En cuanto a la evaluación personal y

<sup>61</sup> *Autrement*, p. 61

<sup>62</sup> S. DOUBROVSKY: *Autobiographiques*, de Corneille à Sartre, PUF, 1988, p. 69

<sup>63</sup> S. DOUBROVSKY: *Op. Cit.*, p. 69

crítica que hacen de sí mismos como escritores, ésta resulta en cierta forma bastante negativa por no pensar en una falsa modestia. Marie Cardinal, sin inventar ningún término que venga a sustituir el de autobiografía, sí coincide con Doubrovsky en este complejo de inferioridad literaria y así lo expresará en reiteradas ocasiones, tanto en sus libros como en sus entrevistas:

J'avais pour les livres un trop grand respect, une trop grande vénération même, pour imaginer que je puisse en faire un. Des livres tels que *Madame Bovary*, *Les Dialogues* de Platon, les romans et les essais de Sartre, ceux de Julien Gracq [...] Le fait même d'écrire me semblait être un acte important dont je n'étais pas digne. Jamais ne m'était venue à l'esprit la prétention d'écrire. Absolument jamais. Jamais n'était sorti de ma main droite munie d'une plume aucun poème, aucune note, aucune ébauche de journal ou de récit.<sup>64</sup>

En esta misma obra, algunas páginas después, vuelve a repetir este pensamiento y mantiene una postura de distanciamiento consigo misma ante la idea de considerarse una escritora. ¿Cómo iba a identificarse con una escritora? “Qué locura”. Así, nos dice:

Je m'identifiais à un écrivain? Je me prenais pour un écrivain? Mais non, voyons, ce n'était pas possible, pas moi. Un écrivain, moi? Même mauvais? J'écrivais, moi ? Quelle idée! C'était encore mon analyse qui me montait à la tête. J'allais tellement mieux que je me croyais tout permis.<sup>65</sup>

Esta evaluación de su escritura, opinión dura y severa referente a sus primeros esbozos como escritora, apreciación expresada en 1975, se mantiene todavía en 1977 cuando publica *Autrement dit*. En este libro insiste de nuevo en

<sup>64</sup> *Mots*, p. 255

<sup>65</sup> *Mots*, p. 265

esta opinión, mostrando poca autoestima como escritora; teme que su escritura no llegue a los demás:

Je crains l'hermétisme c'est-à-dire un chemin qui n'appartiendrait qu'à moi par lequel peu de lecteurs pourraient passer. Je crains ça non pas à cause de la solitude mais à cause de la prétention que ça implique. Je ne m'aime pas assez pour inviter qui que se soit à venir me rencontrer moi, Marie Cardinal.<sup>66</sup>

Doce años más tarde, en 1987, su apreciación sobre sí misma se volverá más condescendiente, piensa que tiene talento para contar, pero no para ser una gran escritora, seguirá considerándose de segunda fila. Los años transcurridos, los libros publicados y el éxito literario no han conllevado un gran cambio de parecer. En ese año, en unas manifestaciones acerca de su libro *Les grands désordres* volverá a declarar:

Je suis toujours satisfaite de mes livres, même quand j'ai mis cinq ans pour les écrire, ce qui est le cas pour celui-ci, *Les grands désordres*. Je vois les imperfections mieux que personne. Et puis, profondément, je ne crois pas être un grand écrivain. J'ai un vocabulaire étendu et un talent de conteuse. Mais une véritable admiration pour les "grands", les Flaubert, les Proust, guérit de vanités médiocres.<sup>67</sup>

Por tanto, observamos cómo persiste esta obstinación de no considerarse una gran escritora a pesar de los años ejerciendo como tal. En este aspecto podemos decir que coinciden Doubrovsky y Marie Cardinal. Meditando y estudiando acerca de la autobiografía, surge en Doubrovsky el

<sup>66</sup> *Autrement*, p. 62

<sup>67</sup> J. SAVIGNEAU: "Dévoilements", *Le Monde*, 11 septembre 1987, p. 17

concepto de autoficción, es decir, “la fiction que j’ai décidé, en tant qu’écrivain, de me donner de moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l’expérience de l’analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte.”<sup>68</sup> Por tanto, identificación héroe/narrador/autor; hechos reales, pero pacto novelesco que produce según este autor una amalgama entre vida y texto:

“Une fausse fiction, qui est histoire d’une vraie vie, le texte, de par le mouvement de son écriture se déloge instantanément du registre patenté du réel. Ni autobiographie ni roman, donc, au sens strict, il fonctionne dans l’entre-deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l’opération du texte: le texte, à son tour opère dans une vie, non dans le vide.”<sup>69</sup>

Así pues, volvemos de nuevo al pacto, a la intención del escritor, al último deseo del autor en cuanto a la forma de presentar un escrito, real, autobiográfico; o ficticio, novelesco. Analizando su propia obra *Fils*, Doubrovsky indica que la particularidad de esta obra en cuanto al pacto de lectura es que, frente a la novela autobiográfica que presentaría la historia de un escritor bajo nombre ficticio, él utiliza los nombres reales, sin enmascaramientos, pero usa el apelativo de novela para su libro: “Au “roman autobiographique” traditionnel qui présente une histoire (plus ou moins) vraie comme fictive, en déguisant notamment les noms propres, *Fils* offre une histoire et des noms propres authentiques sous la rubrique de “roman”.”<sup>70</sup>

Así pues, ateniéndonos a esta definición, *Les mots pour le dire* se presenta como una novela pero en ningún capítulo la narradora declara su identidad. La particularidad de Marie Cardinal en *Les mots pour le dire* consistiría en presentar

<sup>68</sup> S. DOUBROVSKY: *Op. Cit.*, p. 69

<sup>69</sup> S. DOUBROVSKY: *Op. Cit.*, p. 69-70

<sup>70</sup> S. DOUBROVSKY: *Op. Cit.*, p. 74

una historia con cierto grado de verdad, de parecido con la realidad, bajo el nombre de novela, tal y como hace Doubrovsky con *Fils*, pero se distingue de la autoficción por la ausencia de nombres propios, la narradora no dice su nombre en ningún momento. No se identifica. Incluso modifica el apellido de su padre cuando narra su muerte utilizando un apellido ficticio, "Drapeau".<sup>71</sup>

Por otra parte, tal y como nos dice Philippe Lejeune, "pour que le lecteur envisage une narration apparemment autobiographique comme une fiction, comme une "autofiction", il faut qu'il perçoive l'histoire comme impossible, ou comme incompatible avec une information qu'il possède déjà."<sup>72</sup> Esta circunstancia resulta precisamente contraria a lo que ocurre con *Les mots pour le dire*, ya que el lector percibe la historia, no como una ficción sino como una realidad, imaginando incluso más allá de la realidad. Por lo tanto, no podemos considerar esta obra como una autoficción.

#### 6.2.4.- La trayectoria de una vida en *Amour... amours...*

Analizaremos ahora el carácter autobiográfico en su última obra *Amour... amours...*. Nuevamente, como es habitual en esta escritora, mezcla de realidad e imaginación; sin embargo, nos resulta mucho más fácil encuadrar esta obra. Tras una larga trayectoria literaria, parece natural que Marie Cardinal introduzca en un nuevo escrito su vida y de nuevo relate las mismas secuencias. En este sentido, muchos de los aspectos biográficos que aparecen en esta obra son ampliamente conocidos. En *Amour... amours...* se reviven los recuerdos más importantes de la protagonista, una señora mayor llamada Lola. No obstante, a pesar de este nombre ficticio, el lector podrá reconocer la mayoría de los

<sup>71</sup> *Mots*, p. 70

<sup>72</sup> P. LEJEUNE: *Moi aussi*, Seuil, Paris, 1986, p. 65

acontecimientos rememorados porque ya han formado parte anteriormente de la producción literaria de esta escritora.

En este aspecto que estamos tratando encontramos puntos coincidentes entre esta obra y *Les mots pour le dire*. Igual que en esta última, bajo el título *Amour... amours...*, veremos escrito “novela”; sin embargo, los acontecimientos biográficos son más evidentes. Pensamos entonces, que debemos considerarla también una novela autobiográfica, y siguiendo la terminología de Georges May, podríamos encuadrarla dentro de la novela autobiográfica en tercera persona<sup>73</sup> ya que la protagonista es una clara transposición de la escritora, Marie Cardinal. El escenario de esta obra es real, se sitúa en la casa que Marie Cardinal poseía en la Provenza, y desde allí, sentada bajo una pérgola desde la que se ve, en primer lugar, un amplio espacio abierto con un gran castaño y un pozo y al fondo, el campo, la escritora trae a su mente los recuerdos de siempre que luego transcribe a su novela:

“Dans le cas du nom fictif (c’est-à-dire différent de celui de l’auteur) donné à un personnage qui raconte sa vie, il arrive que le lecteur ait des raisons de penser que l’histoire vécue par le personnage est exactement celle de l’auteur: soit par recoupement avec d’autres textes, soit en se fondant sur des informations extérieures, soit même à la lecture du récit dont l’aspect de fiction sonne faux [...]”<sup>74</sup>

<sup>73</sup> Tomamos la clasificación propuesta por Georges May, clasificación más amplia que la propuesta por Philippe Lejeune para las obras autobiográficas: “La troisième bande [...] serait celle des romans autobiographiques à la troisième personne. [...] ces romans sont organisés autour d’un personnage central, mais celui-ci, cette fois, est une transposition plus ou moins transparente de l’auteur”. *Op. Cit.*, p. 189. Optamos por esta clasificación y no por la de autobiografía seudónima “[...] autobiographies dans lesquelles, pour une raison ou pour une autre, l’auteur a choisi de se montrer sous le masque d’un nom d’emprunt”, porque Marie Cardinal propone su libro como una novela y no como una autobiografía. *Op.Cit.*, p. 192.

<sup>74</sup> P. LEJEUNE: *Pacte autobiographique*, pp. 24-25

De hecho, parece que Marie Cardinal hace una recapitulación de su vida. Cuando aparece esta novela, la escritora ya está más que consagrada literariamente, y convertida en un personaje público cuya vida es conocida por los lectores y que por tanto, verán reflejada en *Amour... amours...*. Incluso está indicado en las primeras páginas, los mismos recuerdos que vuelven, las mismas historias: *Comme une rengaine les mêmes histoires, jusqu'à ce qu'elles soient usées, qu'elle n'en ait plus le désir. Alors elle attend que naisse le désir de les revoir encore, de les raconter encore.*<sup>75</sup> Asimismo, da la impresión de que las vivencias que afloran en esta obra son las reminiscencias que su memoria, consciente o inconscientemente, considera las más relevantes:

“La mémoire autobiographique correspond à l'expression la plus individualisée de la mémoire; ce qui ne signifie pas qu'il s'agit là d'une mémoire “intime” (laquelle serait de l'ordre d'une mémoire psychique) mais bien d'un premier niveau de mémoire où s'expriment des souvenirs vécus personnellement par le narrateur.”<sup>76</sup>

Por otra parte, aunque esta obra se haya publicado como una novela, en el comentario editorial de este libro se menciona también su marcado carácter autobiográfico. No obstante y, a pesar de todas estas coincidencias con la vida real de la escritora, no hemos considerado esta obra como una autobiografía pura porque no existe un deseo expreso, un pacto de Marie Cardinal de que sea catalogada de esta forma. *Amour...amours...* se presenta con el apelativo de novela y, como tal, la escritora creará un personaje ficticio, Lola, al que le sucederán una serie de acontecimientos. Algunos serán reales, porque Marie Cardinal los ha sacado de su propia vivencia o del recuerdo. Pero otros, no estarán tan claros y serán ficción con tintes de realidad; o realidad camuflada en la ficción. Ahora bien, cómo distingue el lector qué acontecimientos son

<sup>75</sup> *Amour*, p. 9

<sup>76</sup> I. BERTAUX-WIAME: *Op.Cit.*, p. 48

reales y cuáles son producto de la imaginación del autor. Solamente los episodios ya relatados anteriormente en otras obras, o los conocidos a través del paratexto y considerados como reales, podrán ser considerados autobiográficos; lo demás, no serán más que conjeturas. Por consiguiente, la consideración de novela autobiográfica nos parece la más adecuada para esta obra, porque si bien se aprecian rasgos y hechos que coinciden con la vida de la escritora, ésta decidió publicar este libro como una novela y creó para ello un personaje y unos acontecimientos ficticios con los que no se identificó.

### **6.3.- El pacto autobiográfico**

Tras analizar estas tres obras, observamos que realmente, la cuestión de fondo que se plantea gira en torno al pacto autobiográfico; es decir: ¿mantiene Marie Cardinal un pacto autobiográfico con sus lectores?; ¿plantea el pacto autobiográfico en sus obras? Antes de contestar a estas preguntas, debemos aclarar primero algunos aspectos que diferencian la autobiografía de la novela. Y segundo, en qué consiste el pacto autobiográfico. Los lectores que se enfrentan a un nuevo libro, a la nueva aventura que supone toda lectura, adoptarán una postura diferente según la forma en que sea presentado el texto; es decir, según sea una ficción o esté basado en un hecho real; por esto, es conveniente distinguir la novela de la autobiografía.

La novela tiene en su base una creación ficticia, una ilusión, una imaginación transformada en paisaje, en situaciones, en personajes novelescos. Ya lo hemos señalado anteriormente, y volvemos a reiterarlo: “La novela narra una historia [...]. Esta historia narrada es ficticia, lo que distingue la novela de la biografía, la autobiografía, el testimonio vivido, la declaración, el relato de viajes y la obra llamada histórica.”<sup>77</sup> La autobiografía, por el contrario es una

<sup>77</sup> R. BOURNEUF: *Op. Cit.*, pp. 34-35

creación con una base real, la vida del escritor: “*récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité,*”<sup>78</sup> es la ya consolidada y famosa definición de Lejeune.

Los hechos contados en una novela no pueden verificarse puesto que los personajes no son reales, sólo forman parte, primero, de la imaginación de su creador, el escritor; después, de la imaginación del lector. La autobiografía, por el contrario, se basa en una presuposición de verdad, el personaje protagonista, los hechos contados deben ser reales y deben coincidir con una persona, el autor del libro. La invención no es posible en la autobiografía ya que se convertiría en engaño.

Los hechos relatados en una autobiografía pueden ser verificados; el lector puede encontrar los medios para contrastar lo leído y comprobar su veracidad, y el paratexto (al que dedicaremos un capítulo) juega aquí un papel determinante. Así, los artículos y entrevistas previos y posteriores a la publicación de un libro son una fuente al alcance de cualquier lector deseoso de obtener más información acerca de un escritor. Por otra parte, cuando una persona escribe su autobiografía, asume la responsabilidad de contar hechos reales, verídicos; esto dará lugar a una relación de confianza entre el escritor y el lector. El lector puede comprender que el paso del tiempo haga mella en la memoria del escritor y que olvide hechos, dé saltos en el tiempo, o cuente sólo lo que subjetivamente considere relevante; pero en el momento privado de la lectura, ese lector cree en la verdad de lo que está leyendo, cree en lo que el escritor cuenta:

“Certes, nous ne pouvons jamais avoir de garantie absolue quant à l’exactitude des récits; faute d’assister nous-mêmes aux évènements (c’est pour cela précisément qu’on nous les raconte),

<sup>78</sup> P. LEJEUNE: *Le pacte autobiographique*, Seuil, 1996, p. 14

nous pouvons toujours suspecter quelques déformations de la réalité. Mais admettons qu'ils sont lucides et sincères, que leur narration par conséquent reflète fidèlement le donné référentiel: cette véridicité définit la forme de base du récit, le "degré zéro" de la communication narrative."<sup>79</sup>

Una consecuencia de esto será que el lector no leerá de la misma forma una novela que una autobiografía. Su postura será diferente sabiendo que el personaje de su lectura no es ficticio sino real: "l'histoire littéraire de l'autobiographie revient bien en effet à chercher un mode de lecture spécifique à ce genre: on ne peut la lire comme on lit une oeuvre de fiction puisque l'énonciateur se déclare, non pas feint mais réel et qu'il se réfère à des faits."<sup>80</sup> Por consiguiente, se establecerá una relación más íntima, una convivencia real basada en ese compromiso de "contarse" del escritor hacia el lector; y este compromiso por parte del escritor será esencial para poder diferenciar el género novelesco del autobiográfico.

Para que podamos considerar que una obra es autobiográfica, debe existir un deseo por parte del autor de contar su vida a un lector; y este deseo se transforma en un compromiso hacia el lector. El escritor se compromete a relatar la historia de su vida con ánimo de contar hechos reales. Es lo que Lejeune llama el pacto autobiográfico, "l'engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité."<sup>81</sup> Pero, cómo hallar este compromiso, cómo averiguar que la vida y los hechos descritos son los del escritor; cómo establecer si una obra literaria es autobiográfica o no. Puede hallarse directa o indirectamente; es

<sup>79</sup> M. MATHIEU-COLAS: *Op. Cit.*, p. 390

<sup>80</sup> H. JACCOMARD: *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*, Droz, 1993, p. 24

<sup>81</sup> "Qu'est-ce que le pacte autobiographique?"

<http://worldserver.oleane.com/autopact/pacte-autobiographique.html>

decir, en la propia obra literaria o a través de las declaraciones que el escritor haga sobre ésta.

En el libro podemos encontrar signos externos e internos que nos ayudan a comprobarlo. Signos externos como el título o el subtítulo que deben indicar claramente que lo que vamos a leer es una autobiografía, cualquier otra forma de literatura personal, o una novela. Asimismo, las entrevistas a través de prensa, radio o televisión podrán ser aprovechadas por el escritor para aclarar o despejar las dudas sobre su obra: autobiografía o novela. En ellas podrá concretar la identidad del personaje y de los hechos relatados:

“Le “contrat de lecture” d’un livre, c’est-à-dire son mode d’emploi ne dépend pas seulement des indications portées sur le livre même, mais aussi d’un ensemble d’informations qui sont diffusées parallèlement au livre: interviews de l’auteur et publicité. L’ensemble forme ce que G. Genette appelle le “paratexte du livre.”<sup>82</sup>

O bien, signos en el interior del texto, gracias a la identificación explícita del autor con su nombre; o a través de la relación de identidad que se establece entre autor, narrador y protagonista: “Le pacte autobiographique, c’est l’affirmation dans le texte de cette identité [l’identité auteur-narrateur-personnage], renvoyant en dernier ressort au nom de l’auteur sur la couverture.”<sup>83</sup> No obstante, puede suceder también que estas condiciones no se muestren siempre tan claras y evidentes. Así, Starobinski nos comenta acertadamente que :

<sup>82</sup> P. LEJEUNE: *Moi aussi*, p. 41

<sup>83</sup> P. LEJEUNE: *Pacte autobiographique*, p. 26

“L’autobiographie n’est certes pas un genre “régulé”: elle suppose toutefois réalisées certaines conditions de possibilité, qui apparaissent au premier chef comme des conditions idéologiques (ou culturelles): importance de l’expérience personnelle, opportunité d’en offrir la relation sincère à autrui. Cette présupposition établit la légitimité du *je*, et autorise le sujet du discours à prendre pour thème son existence passée.”<sup>84</sup>

Por consiguiente, el escritor debe asumir plenamente que lo que ha escrito es una autobiografía, ya sea directa o indirectamente; es decir, explicitándolo en el interior del libro, o aclarándolo después. Debe asumir el pacto autobiográfico, ya que si no lo hace, no podremos considerar que una obra es una autobiografía, por mucho que nos parezca que los hechos relatados coinciden con la vida real del escritor. Vamos a aplicar ahora todas estas premisas a esta escritora y a *Les mots pour le dire* y *Amour... amours...*. Hemos elegido concretamente estas dos obras porque las referencias a su trayectoria personal parecen evidentes, y sin embargo, están publicadas como novelas. Además, *Les mots pour le dire* generó bastante polémica a este respecto.

Si nos atenemos a la definición que vimos anteriormente sobre autobiografía, deberíamos considerar estas dos obras como autobiográficas. Efectivamente, se trata de dos relatos que toman como base la vida de esta escritora haciendo énfasis en la infancia y en la juventud, y en los aspectos de su desarrollo personal y psicológico. Pero si, además, a esto añadimos que *Les mots pour le dire* toma como punto de partida el psicoanálisis, comprobaremos que los aspectos de la personalidad son descritos incluso con mayor insistencia.

Sin embargo, también debemos tener en cuenta el pacto del escritor con el lector, y esto nos lleva a constatar que Marie Cardinal no propone ningún pacto autobiográfico sino todo lo contrario: lo niega. Ya hemos leído en el

<sup>84</sup> J. STAROBINSKI: “Le style de l’autobiographie”, *Poétique*, 1970, n°3, p. 270

capítulo precedente sus declaraciones en las que indica claramente que no considera su obra autobiográfica, a pesar de reconocer también que se inspira en parte de su vida. No obstante, prefiere utilizar la palabra novela para referirse no sólo a estas dos obras, sino en general, a todo el conjunto de su producción literaria.

Pero además, si observamos las obras que hemos denominado autobiografías, *Cet été-là*, *Autrement dit*, *Au pays de mes racines* y *Les pieds-noirs*, y en las que –ya lo hemos dicho– la escritora se identifica claramente con el “yo” que narra, y aparece en el mismo texto su nombre y apellido, tampoco vemos en la portada o en la primera página de estos cuatro libros el apelativo de autobiografía, diario, memoria, o alguna otra forma de escritura personal. Esta insistente negación por parte de la escritora de algo que parece tan evidente, nos lleva a pensar que no todos los episodios habrán sido narrados tal cual sucedieron. Efectivamente, Marie Cardinal utiliza en sus obras su propia vida, pero la transforma y la cambia. Solamente existe una base de realidad.

Por tanto, si no se quiere faltar a ese espíritu de relatar la verdad que establece la autobiografía, no se puede afirmar que una obra es autobiográfica cuando se cambia o se transforman los hechos o los lugares del relato. Habría que dilucidar dónde se sitúa la frontera entre realidad y ficción en los relatos de Marie Cardinal; qué hechos son reales y cuáles ficticios, y para ello es necesaria la colaboración de la escritora, su voluntad de compromiso. Esto no ocurre. Marie Cardinal no se compromete con el lector desde el punto de vista autobiográfico; su compromiso –lo veremos más adelante– es de otra índole, es su posición a favor de la lucha por la igualdad de la mujer; y este compromiso sí lo manifestará abiertamente tanto en los medios de comunicación, como en todas sus obras; en su forma de escribir.

Marie Cardinal se adhiere claramente al pacto novelesco; expresa taxativamente en múltiples ocasiones que sus obras son novelas y de esta forma son presentadas: bajo el título podremos leer la palabra “roman”. En numerosas

ocasiones insertará en sus obras su propia trayectoria personal, y ésta le servirá de punto de partida para denunciar los aspectos de la sociedad que menos le gustan, pero elige el género novelesco: “La novela, en tanto que “laboratorio de narración”, nos permite tomar nueva conciencia de lo real, y desempeña un papel de denuncia, exploración y adaptación.”<sup>85</sup> Por tanto, convierte su propia realidad en novela deformando lo necesario para ello. Para Marie Cardinal, lo verdaderamente importante es transmitir un mensaje; en definitiva, entrar en comunicación con el lector; y para llegar al lector, nada mejor que igualar o presentar su experiencia como semejante a la de otras mujeres: “la reconnaissance d’un univers familier, au seuil de la fiction, resserre les liens du contrat communicationnel qui s’établit entre le lecteur et le scripteur.”<sup>86</sup>

En definitiva, podemos considerar la producción literaria de Marie Cardinal como un conjunto en el que interviene la escritura personal. Dentro de este conjunto tendremos obras de claro corte autobiográfico, en las que la escritora no oculta su identidad ni niega que lo expresado en ellas hace referencia a sí misma: *Cet été-là*, *Autrement dit*, *Au pays de mes racines*, *Les pieds-noirs*. Sin embargo, también tendremos obras, la mayoría, en las que inserta vivencias de la infancia, o refleja aspectos de su propia realidad entrelazados entre la ficción novelesca, así ocurrirá en *Écoutez la mer*, *La souricière*, *La clé sur la porte*, y *Le passé empiété*. Comenzábamos este apartado mencionando precisamente *Les mots pour le dire*, y *Amour... amours...*, porque en estas dos novelas, además de ser relatadas las vivencias de Marie Cardinal (como en las anteriores), el parecido entre las protagonistas y la escritora es tal que nos lleva a identificarla con sus personajes. Sin embargo, las consideramos novelas autobiográficas porque Marie Cardinal no asume ningún pacto en ellas. A pesar de la controversia que suscitan sus declaraciones, en ningún momento se identifica, ni quiere hacerlo con sus personajes, aunque reconozca que están

<sup>85</sup> R. BOURNEUF/R. OUELLET: *Op. Cit.*, p. 88

<sup>86</sup> B. VALETTE: *Op. Cit.*, p. 69

basados en su propia experiencia y que hay mucho de ella en estas dos novelas. No obstante, la vivencia, la realidad a veces aparecerá descrita, contada de forma auténtica; otras, estará tan transformada que su parecido con lo real sólo será superfluo; y de esta simbiosis, de esta amalgama nacerá la novela autobiográfica de Marie Cardinal: *Les mots pour le dire, Amour... amours...*

Es posible que Marie Cardinal utilice el género novelesco para ocultarse, para evitar el pacto autobiográfico, tal y como destaca Béatrice Didier haciendo referencia a la novela autobiográfica: “dans le roman autobiographique la fiction sert essentiellement à camoufler l’identité, à détourner la tentation du pacte autobiographique.”<sup>87</sup> O bien, como indica Usandizaga, la novela autobiográfica sea el género con el que las escritoras se sienten más cómodas para construir una identidad propia de la mujer; género que permite deformar la experiencia personal y dar rienda suelta a la imaginación en una amalgama entre ficción y realidad:

“Parece evidente que la variante autobiográfica femenina contemporánea más fecunda, más creativa y más original, el género en el que más ha fructificado y sigue fructificando la experimentación femenina en la construcción de una identidad y cultura propias, es el de la narrativa del autodescubrimiento, el de la novela autobiográfica, [...]”<sup>88</sup>

Lo cierto es que con Marie Cardinal, la frontera entre un género y otro queda al descubierto puesto que es la propia escritora quien afirma en múltiples ocasiones (ya lo hemos visto), que en sus novelas hay una base de realidad; pero, lo volvemos a subrayar, en sus novelas. Así, como indica acertadamente

<sup>87</sup> B. DIDIER: “Le récit de naissance dans l’autobiographie: *Souvenirs Pieux*”, Servicio de publicaciones Universitat de Valencia, 1988, p. 157.

<sup>88</sup> A. USANDIZAGA: *Op. Cit.*, p. 186

Colette Hall, con sus afirmaciones y su técnica narrativa, Marie Cardinal hace una mezcla, una simbiosis entre autobiografía y novela:

“Cardinal revendique la nature autobiographique de toute fiction, que l’auteur se cache derrière une narration à la troisième ou à la première personne. Et l’on sait que pour Cardinal le “elle” est peut-être plus proche du “je” que le “je” du “elle”, car la troisième personne lui permet d’exprimer plus librement ses fantasmes alors que le “je” est toujours un masque. Ainsi, si Cardinal affirme l’aspect autobiographique de toute fiction, par son utilisation des pronoms, elle implique aussi l’aspect fictionnel de toute autobiographie et brouille les frontières entre les genres.”<sup>89</sup>

Por otro lado, Marie Cardinal siempre pensó de sí misma (y las personas que la conocían así lo afirman también) que tenía arte, cualidades para contar historias. Su amiga Barbara Acquart, nos decía a modo de anécdota que cuando se reunían en un grupo de amigos, pedían a Marie Cardinal que les contase alguna historia y ésta, sobre la marcha, tomaba a alguno de ellos como protagonista y transformando elementos reales de sus propias vidas, se inventaba un cuento. Éste era un don inherente a su persona; tenía la capacidad de tomar cualquier elemento, cualquier acontecimiento de la vida, de su propia realidad, dejar volar su imaginación y transformar ese acontecimiento real en una historia completamente diferente, en una ficción. Pero teniendo siempre presente que Marie Cardinal no declara que lo que cuenta sea real; no se compromete a relatar una realidad. En todo momento (ya pudimos leer las declaraciones que hace al respecto en el capítulo anterior), afirma que lo que narra, lo que escribe, se parece a la realidad, pero sólo tiene parecido. Y con ello no es que quiera llevar al engaño, lo que hace es sumergir la realidad dentro de la ficción, como lo hace una buena narradora:

<sup>89</sup> C. HALL: *Marie Cardinal*, Rodopi, 1994, p.100

“[...] un conteur ne saurait avoir d’emprise sur un auditoir s’il n’est pas capable de le convaincre (to convince). C’est ainsi qu’un de ses stratagèmes consiste à “tenter de donner un air de vérité à ses fictions”. Il ne s’ensuit pas que ce qu’il dit est vrai, ni qu’il est un imposteur. Il faut faire une distinction entre “essayer d’être convaincant” et “chercher à induire en erreur”. Le caractère convaincant d’une oeuvre de fiction compte parmi ses propriétés positives.”<sup>90</sup>

#### **6.4 .- Paratexto y lector**

“Sin embargo, la literatura existe. Es leída, vendida y estudiada. Ocupa las estanterías de las bibliotecas, las columnas de las estadísticas y los programas de la educación. Nos hablan de ella en los periódicos y en la televisión. Tiene sus instituciones, sus ritos, sus héroes, sus conflictos, sus exigencias. El hombre civilizado contemporáneo la vive cada día como una experiencia específica que no se asemeja a ninguna otra.”<sup>91</sup>

En el presente capítulo abordaremos el estudio de los distintos elementos que suelen rodear un texto y que Genette denomina el paratexto: “le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public.”<sup>92</sup> Tendremos que analizar en cuanto al paratexto, por un lado, unos elementos externos, que denominamos el epitexto; y por otro, elementos inherentes al propio libro llamados peritexto. El peritexto está constituido por aspectos tales como el

<sup>90</sup> M. MACDONALD: “Le langage de la fiction”, *Poétique*, nº 78, abril, 1989.

<sup>91</sup> R. ESCARPIT: *Op. Cit.*, p.16

<sup>92</sup> G. GENETTE: *Seuils*, Seuil, Paris, 1987, p. 7

formato, el título, la dedicatoria, etc. Por otra parte, todas las situaciones externas, medioambientales, que conectan, que ponen en contacto al libro con el público es lo que llamamos el epitexto. Estas circunstancias son las entrevistas, los artículos de prensa, conferencias o cualquier medio por el cual un escritor u otras personas ponen en conocimiento del público una nueva creación literaria.

Nos ha parecido interesante detenernos en el estudio del paratexto de *Les mots pour le dire* y *Amour... amours...* para completar el apartado anterior dedicado al pacto autobiográfico: “[...] le pacte se dégage tout autant du paratexte, c’est-à-dire des interventions de l’auteur qui précèdent ou entourent le texte sans en faire partie à proprement parler, et sont lues avant lui: titre et sous-titres, dédicace, épigraphe.[...]”<sup>93</sup> Por otro lado, de las cuatro obras de estudio elegidas, estas dos son las que presentan el problema del pacto autobiográfico por desarrollar en ellas más vivencias y más aspectos personales que en las demás.

En este apartado podremos comprobar de nuevo las contradicciones y la ambivalencia a la que hacíamos referencia en el anterior. Verificaremos estas contradicciones; es decir, los casos en los que no existe una relación de equivalencia entre peritexto y epitexto. A veces sucede que el peritexto anuncia una cosa y el epitexto otra. Concretamente, analizando la portada de una obra, comprobamos que se coloca bajo el título el apelativo de novela cuando en realidad se trata de una autobiografía, circunstancia ésta que luego se ve aclarada o se intenta justificar en entrevistas posteriores con los autores. ¿Por qué? ¿Para protegerse, para desencadenar el debate y adquirir más notoriedad o simplemente por el temor al compromiso? Cada escritor tendrá evidentemente sus razones personales que muchas veces sólo conocen sus más allegados.<sup>94</sup>

<sup>93</sup> J. MILLY: *Op. Cit.*, p. 45

<sup>94</sup> Sobre este tema son muy interesantes los capítulos titulados “Le cas Lanzmann” y “Le cas Doubrovsky” de P. Lejeune, en *Moi aussi*, Seuil, Paris, 1986, pp.38-72

Así, podemos observar cómo se producen también ciertas contradicciones entre el peritexto y el epitexto, tanto en *Les mots pour le dire*, como en *Amour... amours...*. A primera vista, simplemente viendo la portada comprobaremos esta misma paradoja a la que nos acabamos de referir; tanto en uno como en otro, bajo el título, tenemos la indicación de novela; sin embargo, la edición de bolsillo de *Les mots pour le dire*, carece de cualquier tipo de indicación. Para algunos autores, el hecho de que no se indique el género del libro (junto con otros datos); esa libertad que deja para que cada cual lo interprete como le parezca, supone ya un grado de compromiso del escritor: “C’est l’absence du sous-titre “roman” qui, jointe à une série d’autres signaux (titre de collection, parfois le titre lui-même, texte au dos du livre, préface, et emploi des noms propres), marque l’engagement autobiographique de l’auteur.”<sup>95</sup>

No obstante, si damos la vuelta al libro y nos detenemos en la nota editorial, obtendremos más información y constataremos algunas diferencias entre *Les mots pour le dire* y *Amour... amours...*. En *Les mots pour le dire* la nota editorial -sólo presente en la edición de bolsillo- es relativamente breve: dos párrafos. En el primero se limita a informar sobre el tema del libro: la historia de una mujer al borde de la locura hasta el día en que decide acudir a un psicoanalista; en el segundo párrafo, el libro es calificado como un caso real, un caso vivido, que no tiene por qué ser el de la escritora, puede referirse a cualquier persona de la que se oculta la identidad, pero de entrada da la pista: “Il s’agit ici d’un cas vécu, particulièrement pénible. [...]”<sup>96</sup>

En *Amour... amours...*, sin embargo, la nota editorial es más amplia y bastante más explícita. También informa sobre el libro en sí, sobre su argumento, pero al final nos especifica: “une fois encore, Marie Cardinal,

<sup>95</sup> P. LEJEUNE: *Moi aussi*, p. 42

<sup>96</sup> *Mots*, nota editorial

admirable conteuse, mêle fiction et autobiographie [...]”<sup>97</sup> Debemos señalar que la primera Marie Cardinal es una escritora que salta a la fama precisamente gracias a ese libro; su producción anterior, a pesar de contar incluso con un premio literario, no era todavía tan conocida. Y la Marie Cardinal de este último libro es ya una escritora sobradamente consolidada y un personaje público con renombre y prestigio, y a la que, por supuesto, el lector conoce.

El lector tiene derecho a preguntarse ¿en qué quedamos?, novela o autobiografía. El anverso y reverso se contradicen. Por otra parte, en ningún momento aparece el nombre de la escritora en el texto: ni en *Les mots pour le dire*, en el que la protagonista es la propia narradora; ni *Amour... amours...*, en el que la escritora queda camuflada bajo el nombre de Lola Lavoie. Por tanto, si nos atenemos al peritexto de los dos libros, constataremos que el compromiso autobiográfico quedaría reducido a una mínima expresión, y no precisamente por parte de la escritora, sino de la editorial.

También nos detendremos en otro aspecto importante: el título. El título, no sólo de estas obras sino de cualquier otra, tiene la evidente función de identificar y personalizar una obra; la de hacernos recordar y asociar el libro con su correspondiente autor. Pero a través del título también podemos adquirir una mayor información acerca de un libro ya que puede darnos indicios sobre el argumento del libro en sí: “Dès le titre, à moins que le romancier n’ait volontairement choisi d’égarer le lecteur, celui-ci pénètre dans un univers balisé, annoncé, au déroulement relativement prévisible.”<sup>98</sup> De esta manera, nos encontraremos con libros en los que el título orienta al lector acerca del texto, y otros cuyos títulos son más ambiguos, más etéreos, y a los que sólo les encontramos su verdadero sentido cuando nos adentramos en la

<sup>97</sup> *Amour*, nota editorial

<sup>98</sup> B. VALETTE: *Op. Cit.*, p. 149

lectura. Por otra parte, un subtítulo, puede aclarar lo que el título no expresa, y el autor puede usarlo con esta intención.

Refiriéndonos concretamente a *Les mots pour le dire* y *Amour... amours...*, podemos decir que ninguno de estos dos títulos nos da a entender que las dos obras sean de corte autobiográfico. No podemos imaginarnos a través del título que “las palabras para decirlo” o “los amores” sean los de la escritora. Por otra parte, ninguna de las dos novelas contiene un subtítulo que pueda orientar al lector; por tanto, ninguna declaración de intenciones, más bien al contrario, la confusión que da el apelativo de novela cuando se lee la obra.

Además, *Les mots pour le dire* es un título bastante ambiguo. No induce al lector a imaginarse de qué puede tratar el texto, es necesario acudir a la primera página, en la que tenemos una sinopsis o a la nota editorial del reverso del libro. Y, cuando el lector ya está sumergido en la lectura, y la escritora se refiere por primera vez al uso de la palabra, al valor que tiene como medio para luchar contra su enfermedad, entonces este título adquirirá sentido:

Parlez, dites tout ce qui vous passe par la tête, essayez de ne pas faire de tri, de ne pas réfléchir, essayez de ne pas arrangez vos phrases. Tout est important, chaque mot. [...] Peut-être que c'était ça l'arme contre la chose: ce flot de mots, [...] Les mots charriaient la méfiance, la peur, l'incompréhension, la rigueur, la volonté, l'ordre, la loi, la discipline et aussi la tendresse, la douceur, l'amour, la chaleur, la liberté.”<sup>99</sup>

No podemos decir lo mismo de *Amour... amours...* pues este título sí deja vislumbrar lo que será el argumento del libro, que además queda confirmado con la nota editorial del final, puesto que esta edición carece de sinopsis en la primera página: “[...] Quel homme, désormais, pourrait lui donner autant

<sup>99</sup> *Mots*, p. 85

d'amour qu'un père? [...] D'autres scènes, d'autres hommes [amours] viennent la visiter sous sa tonnelle."<sup>100</sup>

Otro apartado del peritexto en el que debemos detenernos es en la dedicatoria. *Les mots pour le dire* está dedicado al psicoanalista que ayudó a la escritora, según sus propias palabras, a renacer, *au docteur qui m'a aidée à naître*. Pero, después, se da la circunstancia de que además, en el propio libro también aparece un personaje médico y psicoanalista que ayuda a la narradora a salir de la depresión. En *Amour... amours...*, sin embargo, no existe dedicatoria; sin más preámbulos se pasa directamente al texto, que comienza de una forma directa con la descripción del lugar para situar al lector en la trama.

Si analizamos ahora el epitexto, nos encontramos de nuevo con la misma paradoja: por un lado declaraciones en las que se explica que toma como base su vida, sus vivencias personales para crear sus escritos; y por otra, la insistencia en que son novelas. Ya nos hemos referido a este hecho en el capítulo sobre la autobiografía, y hemos podido leer numerosas declaraciones al respecto. Ya hemos comentado cómo la escritora insiste una y otra vez, hace hincapié en su rechazo a que se considere que su obra es autobiográfica, aunque admitiendo que sus novelas tienen una buena dosis de vivencia. Además, estas vivencias son fácilmente comprobables ya que se repiten y aparecen también en sus obras autobiográficas *Autrement dit*, *Au pays de mes racines* y *Les pieds-noirs*.

Por este rechazo nos encontraremos con la contradicción de obras como las citadas precedentemente, de carácter autobiográfico, y otras, en las que se narran las mismas historias pero bajo el apelativo de novela. Y de esta forma parece que peritexto y epitexto no se corresponden. El peritexto muestra una ausencia de catalogaciones o la palabra "novela". Y en el epitexto, por un lado, confirmamos episodios que se relatan en obras autobiográficas anteriores o

<sup>100</sup> *Amour*, nota editorial.

posteriores; y por otro, nos encontramos con las declaraciones que niegan la autobiografía, por una parte, y reconocen que sus obras tienen una base vivencial, por otra. A modo de ejemplo, esta cita recogida de una de las muchas entrevistas que se le hicieron a lo largo de su vida:

Dans un roman, il y a d'abord le vécu, les expériences [...] Un livre est toujours basé sur quelque chose, mais le seul vécu ne fait pas un roman. Le roman, c'est l'affaire de l'auteur qui va chercher un peu partout dans ses émotions ce qui va animer la littérature.<sup>101</sup>

Debemos subrayar en este apartado la importancia creciente que adquiere el epitexto a través de los medios de comunicación, ya sean los tradicionales, prensa, radio y televisión, y ahora internet: “El eco ambiental que arrastran consigo los medios de comunicación de masa en todas sus formas, incluyendo la propaganda y la publicidad, constituye una “onda portadora” de gran eficacia para la modulación literaria y tiene el valor de no detenerse ante ninguna barrera social.”<sup>102</sup> Estos medios de comunicación desempeñan un papel fundamental en la difusión de una obra literaria y pueden influir positiva o negativamente, según la mayor o menor notoriedad de quien opina y la difusión que obtenga la noticia.

Sabemos que *Les mots pour le dire* obtuvo tanto éxito en su época, que ha quedado como la obra de referencia de esta escritora, y produjo un sinnúmero de entrevistas, conferencias y correo. De hecho, tuvo tal eco y repercusión, que el público quería saber más, y éste fue el origen de la segunda parte, *Autrement dit*, en la que se alude a todo este fenómeno. “Impresores, editores, libreros, bibliotecarios, estanqueros, son responsables de la distribución del mensaje.

<sup>101</sup> M. DUBUC: “Je suis une impudique...”, *La Presse*, 1987, p. J1-J2

<sup>102</sup> R. ESCARPIT: *Op. Cit.*, p. 27

Son las vías de comunicación que separan o alejan al autor de su lector. Ellos pueden, conscientemente o no, impedir el establecimiento de la comunicación o favorecerlo. La cadena de intermediarios es larga.”<sup>103</sup> Las opiniones vertidas por críticos literarios, o periodistas, o las entrevistas hechas a un escritor antes o tras la publicación de una obra inciden sobre el lector. Pueden hechizarlo, y animarlo a una lectura, (cuántas veces no hemos comprado un libro simplemente porque nos ha resultado interesante el comentario radiofónico que se ha hecho de él), o todo lo contrario, producirle desinterés:

“Ainsi informé –ou déformé- par un ensemble d’indices diffus dont la perception consciente lui échappe peut-être totalement, le lecteur perd-il toute son autonomie? Mesuré à l’aune des statistiques économiques, de la psychosociologie ou de sciences plus récentes dérivées des sondages d’opinion (la sémiométrie par exemple), son appréhension du fait littéraire apparaît sans doute comme très dépendante des phénomènes de mode, des croyances collectives et des systèmes de valeurs, bref d’une herméneutique dont l’extension dépasse largement l’aspect purement linguistique, la littéarité de son objet.”<sup>104</sup>

Este punto nos lleva a centrarnos finalmente en el destinatario final de la producción literaria, el lector. En primer lugar hay que señalar que el concepto de lector y de lectura ha evolucionado bastante con el paso del tiempo. El lector ya no es una persona sumisa, pasiva, que engulle una lectura sin más. El lector actual analiza, pone en tela de juicio, e incluso participa activamente con su opinión. De hecho, es cada vez más frecuente –sobre todo en internet- encontrar apartados reservados al público para que expresen su opinión acerca de un libro, tanto por parte de librerías, editoriales, medios de comunicación en general, como en las páginas web de algunos escritores. E,

<sup>103</sup> R. ESCARPIT: *Hacia una sociología del hecho literario*, Edicusa, Madrid, 1974, p. 225

<sup>104</sup> B. VALETTE: *Op. Cit.*, p. 175

incluso, ya se ha producido la experiencia de que un escritor solicite la colaboración de sus lectores para escribir su novela en función de las preferencias indicadas por ellos, convirtiéndose en un libro “vivo”, con implicación y vinculación entre ambas partes, el escritor y el lector. Más de un autor se refiere a este tema. Así por ejemplo, Goldenstein dirá:

“[...] la lecture des oeuvres romanesques contemporaines nous fait comprendre sans peine combien l’attitude du lecteur doit changer. De l’être passif à qui l’on racontait une histoire et qui se reposait en toute confiance sur le savoir de l’écrivain, les romanciers d’aujourd’hui veulent faire un lecteur actif qui non seulement décrypterait le sens d’une fiction sans cesse mouvante, mais encore déterminerait en même temps que l’auteur, du moins en partie, les voies dans lesquelles s’engagera le livre qu’il est en train de lire.

[...] Le lecteur appartient lui aussi au monde réel et réactualise à chaque lecture le discours qui lui est adressé. Son rôle ne se limite pas, [...] à celui de récepteur d’un message. Véritablement actif, il entre, à travers la lecture, dans le processus de construction d’un texte qui ne possède pas au départ un sens déjà là tout juste bon à être reconstitué.”<sup>105</sup>

Como vemos, para este autor, ya no se puede concebir el lector como una persona inerte que se limita a leer sin emitir ningún juicio. Más bien al contrario, el escritor contemporáneo desea un lector capaz de comprometerse con la obra misma, de criticarla, de sacar sus propias conclusiones. En este sentido se expresa también Jauss que habla de una recepción pasiva, la llevada a cabo por un lector tradicional que simplemente lee sin hacerse ningún cuestionamiento; y la recepción activa, en la que de la lectura se pasa al enjuiciamiento, al entendimiento crítico:

<sup>105</sup> J.P. GOLDENSTEIN: *Op. Cit.*, pp. 29-36

“La vie de l’oeuvre littéraire dans l’histoire est inconcevable sans la participation active de ceux auxquels elle est destinée. C’est leur intervention qui fait entrer l’oeuvre dans la continuité mouvante de l’expérience littéraire, où l’horizon ne cesse de changer, où s’opère en permanence le passage de la réception passive à la réception active, de la simple lecture à la compréhension critique, de la norme esthétique admise à son dépassement par une production nouvelle.”<sup>106</sup>

Marie Cardinal también manifestó su opinión sobre este tema en *Autrement dit* y coincide en esta visión activa del lector. Cada persona, según su sensibilidad particular, sus creencias o su imaginación abordará la lectura de manera distinta. Marie Cardinal considera que, con cada lectura, se crea un libro diferente y es cada lector individualmente quien elige la forma de lectura que desea. Y en este sentido, cada lector personalizará la obra que está leyendo:

Je crois que chaque lecteur crée un livre différent de celui que l’écrivain a écrit. Et comme l’écrivain lui-même ne sait pas tout à fait ce qu’il a écrit, on pourrait dire, à la limite, qu’un livre c’est un objet de papier relié (ou broché) et imprimé, qu’une personne a écrit et que d’autres personnes feuilletent. Quand à son contenu il est ce qu’est le désir de ceux qui le parcourent.<sup>107</sup>

Por otra parte, al publicar su obra literaria, el escritor entrará en un sistema de transmisión, de comunicación: “[...] la lectura es un proceso de interacción y en la interacción receptora entran en juego las aportaciones del texto y las aportaciones del lector, que se necesitan y condicionan independientemente.”<sup>108</sup> El escritor desea e intentará transferir sus emociones,

<sup>106</sup> H.R. JAUSS: *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978, p. 49

<sup>107</sup> *Autrement*, p. 122

<sup>108</sup> A. MENDOZA FILLOLA: *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*. Ed. De la Universidad de Castilla- La Mancha, Cuenca, 2001.

su mensaje –a veces oculto- e incluso influir en un posible lector; y en éste, como lector activo, recaerá la tarea de descifrar ese mensaje así como las intenciones del escritor: “Dans la situation transférentielle de la lecture, comme dans le transfert en psychanalyse, le lecteur doit saisir non seulement ce que dit le texte, mais aussi ce qu’il veut dire, sa tendance, comment le discours textuel entend travailler sur lui, lecteur.”<sup>109</sup> Y de esta forma, nacerá con cada lectura una nueva obra, con las aportaciones que hace el lector en forma de interpretaciones, críticas o comentarios; tal y como subrayan la propia Marie Cardinal y muchos autores:

“Así, la elaboración de hipótesis sobre el significado del texto, la formulación de concreciones de comprensión a partir de los implícitos o de los indicadores explícitos del texto, la cobertura de los huecos que puede presentar el texto, el establecimiento de interferencias de significado, de intencionalidad e incluso la comprobación de las “intuiciones presentidas” (previsiones, anticipaciones) del lector son señales de la activación de los distintos conocimientos que aporta el lector en respuesta a las apelaciones del texto.”<sup>110</sup>

En definitiva, el lector interpreta, critica y saca sus propias conclusiones, que podrán coincidir o no con las de la escritor. Podemos decir que hay un libro, pero múltiples lecturas: “Le texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l’auditeur) tout un ensemble d’attente et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l’ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées, ou simplement reproduites.”<sup>111</sup> Además, Robert Escarpit nos señala que cada escritor, cada tipo de obra tiene un público concreto al que va dirigida y aunque cualquier lector puede leer cualquier libro,

<sup>109</sup> P. BROOKS: *Op. Cit.*, p. 34

<sup>110</sup> A. MENDOZA FILLOLA: *Op. Cit.*, pp. 45-46

<sup>111</sup> H.R. JAUSS: *Op. Cit.*, p. 56

lo normal es que cada escritor oriente sus escritos a un público en particular, diferenciado, que vendrá determinado por el nivel académico, la edad, el género literario, el sexo o cualquier otra circunstancia. Todos éstos factores son externos a la lectura en sí, pero influyen en ella. De hecho tales factores como el nivel cultural del lector, su entorno social, etc., matizarán la forma de leer y de comprender una obra:

“Al elegir un libro en los anaqueles de una biblioteca, al decidir abonarse a tal club del libro, el lector elige, sin embargo, un cierto tipo de mensaje.[...] Las ilustraciones, el grosor del libro, la longitud de los capítulos, los caracteres de imprenta, son otros tantos elementos que permiten al lector en potencia elegir o rechazar el mensaje.[...]”

Con toda su cultura, el entorno social, sus disposiciones psicológicas del momento, el lector está enteramente implicado en el acto de lectura. Reconstituye otro mensaje en que se mezcla una parte del pensamiento del autor contenida en las páginas y su propio pensamiento.”<sup>112</sup>

Además, este mensaje al que puede o no adherirse el lector vendrá marcado no sólo por factores externos, sino por factores internos inherentes a su propia personalidad, al desarrollo de su propia identidad: “El acto de lectura reproduce en sus grandes líneas el acto de escribir; pero el lector no tiene un proyecto. Tiene una predisposición. Esta le viene dada por su formación escolar, por sus experiencias de lecturas anteriores, por su información, pero sobre todo por su problemática personal.”<sup>113</sup> En el libro de Marie Cardinal *Les grands désordres*, la psicóloga, Elsa, se refiere a esto. Siente temor a perder su privacidad al escribir su libro; sin embargo, “el negro” la tranquilizará. La lectura que hace el lector es íntima, el lector lee lo que desea leer, transformará

<sup>112</sup> R. ESCARPIT: *Op. Cit.*, pp. 225-226

<sup>113</sup> R. ESCARPIT: *Op. Cit.*, p. 33

el mensaje según su punto de vista o su conveniencia, cada cual según sus prejuicios o sus fantasmas como le dice en la siguiente cita:

- L'idée du livre me fait peur.

- Pourquoi?

- Parce que c'est public. Je n'aime pas m'exhiber.

- Vous n'avez pas à vous inquiéter. Vous savez, la lecture est une action très privée. Les gens ne lisent que ce qu'ils ont envie de lire, pratiquement ils ne lisent que ce qui est déjà écrit en eux. Nous vivons avec nos fantasmes.<sup>114</sup>

Elsa teme exhibirse, teme que una parte demasiado privada de sí misma quede al descubierto. El lector, en el acto que supone la lectura intentará captar y adentrarse en lo que dice el texto y en lo que transmite el personaje. Pero a la vez que realiza esta acción -por la que se preocupa Elsa-, interpretará en la lectura lo que a él le conviene; reflejará la lectura en sí mismo y dará lugar a su visión personal, íntima de ésta: "Cependant, au fur et à mesure qu'il lit, le lecteur voit, c'est à dire qu'il se représente ce dont le texte traite. Ainsi, c'est maintenant le texte qui regarde le lecteur -aux deux sens du terme-, puisque ce qu'il voit dans cette seconde vue c'est en lui qu'il le voit, non dans le texte."<sup>115</sup>

La obra literaria servirá de válvula de escape al lector ya que a través de ella podrá imaginar y dar rienda suelta a sus deseos más inverosímiles. Podrá mutarse en el personaje, podrá soñar despierto y viajar a lugares inalcanzables: "Leer novelas nos libera, y en consecuencia, nos revela, en el sentido de que esa lectura da una forma a nuestros temores y a nuestros deseos. [...] El lector puede vivir las vidas posibles que le niegan su condición social, su época, sus insuficiencias personales o el azar."<sup>116</sup> Asimismo, conviene subrayar la

<sup>114</sup> *Désordres*, p. 155

<sup>115</sup> A. GREEN: "La déliaison", *Littérature*, nº 3, 1971, p. 42

<sup>116</sup> R. BOURNEUF/R.OUELLET: *Op. Cit.*, pp. 28-29

importancia del momento en el que la obra literaria es leída. “Tout comme le romancier, le lecteur est fortement conditionné par l’époque à laquelle il vit, par l’âge qu’il a au moment où il découvre le roman.”<sup>117</sup> Por ejemplo, la sensación que *Les mots pour le dire* produjo a una lectora en 1975 no será la misma que la que pueda causar hoy en día; por tanto, el paso del tiempo cambiará la percepción que el lector tiene de una obra literaria. La obra y su correspondiente autor quedan enmarcados en una época y en unos acontecimientos determinados; sin embargo, los lectores se sucederán de generación en generación, y con ellos diferentes percepciones de una misma obra. Así lo indica Lintvelt:

“L’auteur concret, le créateur de l’oeuvre littéraire, adresse en tant que destinataire un message littéraire au lecteur concret, qui fonctionne comme destinataire/récepteur. L’auteur concret et le lecteur concret sont des personnalités historiques et biographiques, qui n’appartiennent pas à l’oeuvre littéraire, mais se situent dans le monde réel où ils mènent, indépendamment du texte littéraire, une vie autonome.

Alors que l’auteur concret constitue une personnalité fixe à l’époque historique de sa création littéraire, ses lecteurs, en tant que récepteurs, varient au cours de l’histoire, ce qui peut entraîner des réceptions fort différentes et même divergentes d’une même oeuvre littéraire.”<sup>118</sup>

Lintvelt distingue varios conceptos: por un lado, autor y lector concreto; y, por otro, autor y lector abstracto. El autor concreto, la persona real que escribe la obra literaria, tal y como lo expresa en la cita anterior, es una personalidad circunscrita a su siglo, a su generación, a la época en la que escribe. Sin embargo, el lector concreto cambiará con el transcurso del tiempo,

<sup>117</sup> J.P. GOLDENSTEIN: *Op. Cit.*, p. 123

<sup>118</sup> J. LINTVELT: *Op. Cit.*, p. 16

lo que dará lugar a diferentes visiones de una misma obra. El autor y lector abstracto no forman parte de la realidad sino del mundo literario. El autor concreto produce una imagen, una proyección de sí mismo, que Lintvelt denomina autor abstracto. Y de la misma forma, dentro del mundo de la novela ese autor abstracto tendrá un destinatario, el lector abstracto. Para Lintvelt, el autor abstracto representa el significado de la obra literaria en su conjunto y el lector abstracto la proyección del lector ideal:

“L’auteur abstrait représente le sens profond, la signification d’ensemble, de l’oeuvre littéraire et le lecteur abstrait fonctionne d’une part comme image du destinataire présupposé et postulé par l’oeuvre littéraire et d’autre part comme image du récepteur idéal, capable d’en concrétiser le sens total dans une lecture active.”<sup>119</sup>

Jauss va incluso más allá, pues considera que gracias a la lectura, el individuo entra en un proceso de comunicación a través del cual adquiere una experiencia, unos conocimientos, día a día, año tras año que dan paso finalmente a modificaciones, a transformaciones del comportamiento social:

“Le lecteur n’est naturellement pas isolé dans l’espace social, “réduit à la seule qualité d’individu lisant”. Par l’expérience que lui transmet sa lecture, il participe à un processus de communication dans lequel les fictions de l’art interviennent effectivement dans la genèse, la transmission et les motivations du comportement social.”<sup>120</sup>

Es evidente, pues, que de la misma manera que cambian los modos de vida, el pensamiento, la cultura, y se camina hacia un progreso social, también

<sup>119</sup> J. LINTVELT: *Op. Cit.*, p. 18

<sup>120</sup> H.R. JAUSS: *Op. Cit.*, p. 282

se modifica la expectativa inicial que el autor tiene en el momento de la escritura: “La evolución del sentido de las palabras y el cambio de las formas de vida y de pensamiento según las épocas, acentúan la separación entre la experiencia de la lectura y la de la escritura.”<sup>121</sup> Este aspecto, evidentemente, también afecta a esta escritora cuyas obras están dirigidas a un público determinado y eminentemente femenino, y no es nuestro deseo caer en tópicos. Ya sabemos que se suele atribuir la escritura de una mujer a un público femenino, al igual que durante mucho tiempo, y aún en muchos lugares, ha existido y existe la tendencia a catalogar peyorativamente las obras escritas por mujeres como obras de corte personal y autobiográfico, como si las escritoras no tuviesen la suficiente imaginación o capacidad para crear ficciones. Sin embargo, tal y como argumenta acertadamente Eleni Varikas:

“[...] s’il est vrai que les femmes sont plus susceptibles de comprendre et de rendre compte des expériences historiques féminines, en tant que membres du même groupe opprimé, cette compréhension constitue une potentialité et non pas une qualité inhérente à toute femme.”<sup>122</sup>

Sin embargo, en el caso de Marie Cardinal podemos afirmar, porque es ella misma quien lo declara, que sus escritos tienen la finalidad de mostrar y denunciar la posición de la mujer en la vida, y no la suya en particular, que por ser escritora y una mujer culta e instruida, es una posición, de entrada, privilegiada. Marie Cardinal desea denunciar la posición de muchas mujeres de su edad, el grueso que conformaba la sociedad del momento de su escritura, que no tienen o han tenido tantas oportunidades ni tanta suerte. Al menos, la escritora toma conciencia de la desigualdad y decide combatirla. Así lo expresa, con indignación, en *Les mots pour le dire*:

<sup>121</sup> R. BOURNEUF/R, OUELLET: *Op. Cit.*, p.166

<sup>122</sup> E. VARIKAS: *Op. Cit.*, p. 50

[...] je n'avais aucun rôle à jouer dans cette société où j'étais née et où j'étais devenue folle. Aucun rôle sinon donner des garçons pour faire marcher les guerres et les gouvernements et des filles pour faire, à leur tour, des garçons aux garçons. Trente-sept ans de soumission absolue. Trente-sept ans à accepter l'inégalité et l'injustice sans broncher, sans même les voir!<sup>123</sup>

### **6.5.- Finalidad de la autobiografía**

“Les mots ne sont jamais neutres ou innocents. Ils veulent dire ce qu'on veut leur faire dire.”<sup>124</sup>

Todo escritor escribe evidentemente para comunicar, para decir algo o para dejar volar su fantasía. Se puede inspirar en la realidad o inventar; en definitiva, crea personajes, situaciones, historias que desvelan la necesidad de compartir una ilusión, una preocupación, una reivindicación ... En cuanto a la literatura personal, las razones por las que un escritor se decide a dejar su vestigio sobre el papel, el propósito que lo lleva a descubrir su intimidad a desconocidos es normalmente expresada en sus escritos, “presque toutes les autobiographies [...] contiennent un exposé des motifs de l'autobiographe au moment où il prend sa plume.”<sup>125</sup> Estos motivos, esta finalidad autobiográfica se convierte en el detonante que permite la conexión, el acercamiento entre escritor y lector por medio del texto. “En général, l'écriture personnelle tend à dévoiler ce que les êtres d'exception ont, ou doivent avoir, de commun avec

<sup>123</sup> *Mots*, p. 311

<sup>124</sup> M. YAGUELLO: *Op. Cit.*, p. 75

<sup>125</sup> G. MAY: *Op. Cit.*, p. 40

nous en tant qu'hommes",<sup>126</sup> en tanto que mujeres, en tanto que seres humanos.

Para Marie Cardinal la finalidad de *Les mots pour le dire* es clara y precisa. Durante mucho tiempo se ha sentido incomprendida; ir a un psicoanalista y llegar a superar la enfermedad mental gracias al psicoanálisis resultaba difícil de creer. En aquellos años el psicoanálisis era todavía percibido como una banalidad, una pérdida de tiempo y en este caso "un capricho de mujer". En *Les mots pour le dire* nos hace partícipes de los comentarios que tenía que escuchar, a veces groseros, al hablar de su terapia:

J'ai su qu'on ne pouvait parler de l'analyse que pour décrire un échec. Moi, je les choquais avec ma guérison, ma force neuve. "Tu n'étais pas malade, t'avais des vapeurs de minette. Elle nous font chier les nanas avec leurs faux problèmes! Ce sont des maladies de femmes tout ça, ce n'est pas sérieux." Or je savais que la maladie mentale n'était pas une spécialité féminine. J'en avais croisé des hommes, dans l'impasse, au cours de toutes ces années! Autant que de femmes !<sup>127</sup>

Así, llegado el momento, decide escribir un libro con el fin de explicar a los demás su enfermedad, para hacerse comprender y ayudar de esta forma a otras personas que podrían estar pasando por situaciones semejantes a la suya. Pero para llegar a este entendimiento es necesario encontrar un núcleo del que los lectores puedan extraer analogías comunes: *le problème consiste à m'enfoncer suffisamment profond en moi pour trouver un noyau simple que j'ai envie d'écrire, qui est à moi mais qui, en même temps, est commun à tout le monde.*<sup>128</sup> Unos años más tarde,

<sup>126</sup> M. BEAUJOUR: "Théorie et pratique de l'autoportrait contemporain: Edgard Morin et Roland Barthes", Ed. De l'Université de Bruxelles, 1983, p. 268

<sup>127</sup> *Mots*, p. 292

<sup>128</sup> *Autrement*, p. 61

en el prefacio que escribe para la reedición de *Cet été-là*, insiste también sobre este hecho:

Au départ d'un livre, pour moi, il y a une pulsion, un désir puissant mais cependant flou, insaisissable, indéfinissable. Il y a aussi l'arête d'un sujet ou d'un thème que j'ai envie de sortir de moi. Mais c'est l'écriture qui compte, c'est sa recherche que je suis. Sans elle il n'y a pas de livre, il y a un objet en papier rempli de signes topographiques ...<sup>129</sup>

Usa pues la técnica de contar su experiencia dándole un toque de universalidad, es decir, se trata de producir un efecto de identificación del lector con los hechos, con la historia que está leyendo. Los acontecimientos narrados en sus libros, los motivos de su enfermedad pueden ser perfectamente similares, comunes a los de otras personas. Por tanto, la escritora busca el medio de llegar al lector, de transmitirle, de comunicarse con él para crear una unión identificadora, una conexión con el fin de servir de referente a terceros:

C'est donc avec le sentiment d'appartenir à une élite, une sorte de société secrète, que je suis allée désormais dans l'impasse, je savais qu'ils pensaient en me voyant me diriger vers la grille du fond. "Tiens, voilà la dingue du mardi soir", avec une sorte de raillerie mêlée de pitié et de crainte aussi. J'avais envie de leur dire: "Non, je ne suis pas dingue et je ne l'ai jamais été. Ou alors, si je suis dingue, vous l'êtes aussi." Pour le leur faire comprendre et pour aider ceux qui vivaient dans l'enfer où j'avais vécu, je me promettais d'écrire un jour l'histoire de mon analyse, d'en faire un roman.<sup>130</sup>

<sup>129</sup> *Eté*, p. 7

<sup>130</sup> *Mots*, p. 293

Por otra parte, elaborando y escribiendo su novela revive lo que ya fue dicho sobre el diván del psicoanalista: “S’il s’agit toujours de chercher dans les oeuvres le “résidu” de fixations et de traumas survenus dans la petite enfance, la création littéraire est conçue comme une autoanalyse qui peut dénouer les conflits inconscients de l’auteur.”<sup>131</sup> La escritura sirve a su vez de autoayuda y de autoanálisis, su terapia se enriquece gracias al reflejo en el papel de sus traumas y preocupaciones, “si todo escrito es una forma de autoanálisis, la escritura autobiográfica es probablemente la más explícitamente autoanalítica.”<sup>132</sup>

Marie Cardinal descubre el verdadero valor del lenguaje, en primer lugar con la palabra, y después con la escritura,<sup>133</sup> “[...] peut être l’autobiographie est-elle le genre littéraire dans lequel on peut discerner d’une façon la plus frappante une théorie de l’écriture dans laquelle les femmes parlent d’elles-mêmes et de leur écriture.”<sup>134</sup> Marie Cardinal hace precisamente este descubrimiento a través de las palabras que designan las partes de su cuerpo y sus necesidades físicas e íntimas, palabras que desde niña aprendió a utilizar sustituyéndolas por eufemismos. A este propósito, Marina Yaguello nos indica que las mujeres reciben una educación verbal encaminada a un uso educado del lenguaje, evitando la utilización de un vocabulario que haga referencia a cualquier tema que la sociedad considere tabú; educación verbal, por otra parte, mucho más rígida que la recibida por el hombre:

“Les femmes, en effet, sont dressées à être des dames. Le respect des tabous verbaux, le maniement de l’euphémisme, le langage châtié, font partie des structures de la politesse. Les femmes

<sup>131</sup> P. GLAUDES et Y. REUTER: *Le personnage*, PUF, 1998, p. 86

<sup>132</sup> P. JAY: *El ser y el texto*, Megazul, 1993, p. 28

<sup>133</sup> El valor de la palabra en Marie Cardinal será tratado con más amplitud en la última parte. En este capítulo sólo será esbozado para justificar la finalidad de la autobiografía.

<sup>134</sup> S. WILSON: “Auto-bio-graphie: vers une théorie de l’écriture féminine”, *The French Review*, 1990, p. 617

sont censées être plus polies que les hommes, lesquels ne sont censés être polis qu'en présence des dames.”<sup>135</sup>

Marie Cardinal nos señala que las palabras están ahí, para usarlas tal cual, sin vergüenza. Las palabras tienen una finalidad, la de nombrar, comunicar, expresarse o combatir con ellas. La escritora en un momento dado toma conciencia del potencial que tiene entre las manos, del material precioso ypreciado del que dispone, de la herramienta que suponen las palabras, y concretamente, para ella, la escritura que, en un momento duro de su vida, le ayudó a renacer<sup>136</sup> y a contactar con los demás: [...] *les mots [...] Ils étaient des outils façonnés depuis longtemps et mis à ma disposition pour communiquer avec les autres... tout échange de paroles était un fait précieux, représentait un choix.*<sup>137</sup> En *Les grands désordres* nos comenta también la importancia que tiene la palabra para la protagonista. Nos dirá que los vocablos son un refugio en el que se cobijará así como el universo del conocimiento: *Les mots érigeaient autour de moi un abri. Une tente faite d'un tissu à la trame bizarre mais solide, très solide, de plus en plus solide... Au lieu de cohérence cet éclatement des mots créait une cohérence lumineuse: l'éblouissant univers de la connaissance.*<sup>138</sup>

Suzanne Wilson subraya la importancia que tiene por parte de la mujer la toma de la palabra ya que ésta es usada para reaccionar, para denunciar y para hacer frente al silencio impuesto por los usos sociales según los cuales el hombre habla y la mujer calla, “l'importance de la parole de la femme ne peut être sous-estimée. L'acte de prendre la parole est un acte de pouvoir.”<sup>139</sup>

<sup>135</sup> M. YAGUELLO: *Les mots et les femmes*, Payot, 1992, p.36

<sup>136</sup> En este sentido, Paul Jay considera que la escritura autobiográfica ayuda a renacer al sujeto que la utiliza en tanto que liberadora. Escribir se convierte en una forma de terapia. “La cura del sujeto está subordinada a la capacidad que tenga éste de participar en la generación de una historia creativa en la que los recuerdos claves se relacionen de manera tal que configuren una narración autobiográfica terapéutica”, *Op.cit.*, p. 30

<sup>137</sup> *Mots*, p. 283

<sup>138</sup> *Désordres*, p. 175

<sup>139</sup> S. WILSON: *Op. Cit.*, p. 620

Además, podemos percibir en esta escritora una evolución en cuanto al uso del vocablo se refiere. Comenzó su carrera literaria estando todavía en pleno proceso terapéutico; pero la forma de escribir, el manejo y el uso que hace de la palabra será diferente en estos primeros libros al uso que hará posteriormente, cuando ya haya concluido su análisis y cuente su experiencia personal y analítica. Así lo indica:

J'avais écrit des livres avec des mots qui étaient des objets, je les ai installés sur mes pages exactement de la même manière que j'installais, chez moi, les meubles et les objets dont je ne pouvais me défaire et que j'emmenais dans tous mes déplacements.<sup>140</sup>

Después de pasar por el diván psicoanalítico, es cuando Marie Cardinal descubre su verdadera vocación, su papel como escritora. Ahora, al escribir un libro, ya no es primordial hacerlo de una forma conveniente, especialmente educada o estética. Considera que como escritora tiene una función que desempeñar en la sociedad. Ya no se trata de escribir bellas historias con un estilo depurado; su misión es la de expresar por y para las mujeres, la de contar hechos que suceden a miles de ellas, narrar las cosas que les ocurren. Se erige en representante de aquéllas que no tienen la destreza verbal suficiente para poder manifestarse. Se transforma en la voz de esas mujeres que necesitan hablar de sus problemas cotidianos pero que no tienen los medios para hacer realidad esta necesidad.

Así pues, a partir de la redacción de *Les mots pour le dire*, de la utilización de su experiencia personal, de sus vivencias y a partir del análisis psicológico que hace renacer una nueva persona, en ese momento, es cuando surge el compromiso de ayudar, de erigirse en portavoz de otras, de muchas mujeres con problemas parecidos a los suyos. De hecho, esa comunicación que se

<sup>140</sup> *Mots*, p. 285

establece entre la escritora y sus lectores es la que la anima, el estímulo que la impulsa a continuar. Ella misma lo comunica en *Au pays de mes racines*:

Pour progresser dans ce noir je n'ai qu'une petite lumière: ma vie. Elle ne suffirait pas si de partout, des quatre coins du monde, ne me parvenaient des lettres, des mots, des voix, des phrases, des regards, des mains qui, en réponse à mes précédents livres, disent: "nous sommes pareilles, pareils", et qui me forcent à continuer.<sup>141</sup>

La escritura se convierte en finalidad, en función, sirve, ahora es útil: *je ne sais vraiment pas pourquoi, par quel miracle, tout à coup, à mon cinquième livre, j'ai trouvé la communication, avec les lectrices et les lecteurs. Je pense que c'est à cause de mon acharnement à essayer de trouver l'écriture.*<sup>142</sup> De esta forma se establece un lazo sutil entre este descubrimiento de la utilidad de la creación literaria, del beneficio que puede surgir de la escritura y la sociedad destinataria de esta creación, así "l'écriture est un acte de solidarité historique [...] l'écriture est une fonction: elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale."<sup>143</sup>

Podemos por tanto hablar de una nueva forma de escribir, de una escritura antes de *Les mots pour le dire* y de otra forma después, diferente, comprometida, que es el resultado del provecho sacado a tantos años de psicoterapia. Marie Cardinal toma conciencia de esto, de que hay un antes y un después y, por tanto, que debe hacer un alto en el camino para pensar: *après ma découverte des mots j'avais cessé d'écrire pour moi. Il fallait que je prenne un temps, je ne pouvais plus écrire comme avant.*<sup>144</sup> Más adelante, este hallazgo contado en *Les*

<sup>141</sup> *Racines*, p. 87

<sup>142</sup> *Eté*, p. 7

<sup>143</sup> R. BARTHES: *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Points Essais, 1972, p. 18

<sup>144</sup> *Mots*, p. 291

*mots pour le dire* se concretará en *Autrement dit* cuando Marie Cardinal cuenta la naturaleza de la relación que la unía a tantas mujeres que asistían a sus entrevistas, que leían sus libros y que le enviaban cartas expresándole sus dificultades y sus problemas:

[...] j'ai senti que ces femmes étaient conscientes des vrais problèmes mais elles ne savent pas exprimer ce qu'elles ont compris, elles n'ont pas de vocabulaire, pas de connaissances, ça les rend impuissantes mais elles commencent à s'en rendre compte [...] Ces femmes savent tout de la vie, de la mort, de la liberté, de l'amour, mais elles ne savent pas l'exprimer. D'une part elles n'ont pas l'habitude de le faire, ce n'est pas leur rôle, c'est le rôle des hommes, d'autre part elles n'ont pas les mots pour le faire [...] Moi je leur donne mes connaissances et je leur montre que nous pouvons nous octroyer le droit de parler de tout et pas seulement des sujets qui, jusqu'à maintenant, étaient réservés aux femmes [...] C'est pour elles que j'ai envie d'écrire quand je pense que quelqu'un me lira.<sup>145</sup>

También retomará en esta obra la importancia que supuso para ella la toma de conciencia del valor de la palabra. El hecho de manifestar el derecho al uso de la palabra, el derecho a expresarse de idéntica forma que el hombre, con un lenguaje desenmascarado y transparente, sin apariencias, será la meta, el objetivo a conseguir que se mantendrá a lo largo de su obra. La escritora utilizará el vocabulario a su alcance, primero para denunciar los acontecimientos que la llevaron a la locura, para que su vivencia se proyecte en los demás, para que su experiencia sirva de sostén, de apoyo a otras personas. Después, los vocablos servirán para criticar a la familia, los valores burgueses, la política, la sociedad y para animar a las mujeres para que se expresen y

<sup>145</sup> *Autrement*, p. 67

reclamen la igualdad. En este sentido son bastante significativas estas reflexiones que hace la escritora:

La parole est un acte. Les mots sont des objets [...] Les hommes les ont fermés hermétiquement, ils y ont emprisonné la femme. Il faut que les femmes les ouvrent si elles veulent exister. C'est un travail colossal, dangereux, révolutionnaire que nous avons à entreprendre. Ce sont bien ces mots-là que j'écris [...] La jouissance et la lutte sont complètement mêlées, complètement imbriquées l'une dans l'autre quand j'écris.<sup>146</sup>

Esta obsesión por la escritura, por la palabra, por la expresión se verá también en *Amour... amours...* refiriéndose a la protagonista Lola, la doble de Marie: *il faudrait qu'elle s'exprime, qu'elle écrive, qu'elle dise... Ecrire, écrire, écrire. Pour partager, pour exorciser, pour travailler.*<sup>147</sup> Podemos asimismo afirmar que esta misión, esta meta que impone a su obra literaria se mantendrá tanto en su escritura personal como en sus novelas. Veamos dos ejemplos, el primero sacado de *Les grands désordres* donde el deseo de transmitir una experiencia que pueda servir a otros se pone en boca del "negro" que ayuda a Elsa, la protagonista, a hacer su libro: *en vous aidant à construire votre livre il me semble que je répare quelque chose.. ça pourrait ouvrir d'autres yeux que les miens.*<sup>148</sup>

En el segundo ejemplo, Marie cardinal explica por qué había emprendido la traducción de la obra teatral *Medée* de Eurípides. Nos dice: *je voulais comprendre Médée et lui prêter mes mots pour qu'elle puisse s'exprimer aujourd'hui.*<sup>149</sup> Hablar, decir, manifestar, expresar; en suma, alzar la voz contra la sumisión y los convencionalismos.

<sup>146</sup> *Autrement*, pp. 54-55

<sup>147</sup> *Amours*, p. 99

<sup>148</sup> *Désordres*, p. 131

<sup>149</sup> *Médée*, p. 24

**TERCERA PARTE**

**UNA ESCRITURA COMPROMETIDA**



## **CAPÍTULO 7**

### **UNA ESCRITORA COMPROMETIDA**



## TERCERA PARTE: UNA ESCRITURA COMPROMETIDA

### CAPÍTULO 7.- Una escritora comprometida

En este capítulo trataremos de explicar por qué Marie Cardinal se convierte en una escritora comprometida. Veremos cuál es la causa con la que se compromete, de qué manera se vincula y con quién. En primer lugar citaremos las circunstancias que determinan el papel que desempeña la mujer en la sociedad. Veremos cómo estas circunstancias dejan su huella en varias generaciones, entre ellas, la generación de Marie Cardinal. Observaremos también cómo a pesar de estas coyunturas, a esta escritora le toca vivir en un período histórico de inconformismo y cambios sociales. El sentimiento generalizado de malestar social y político genera un deseo de cambio, de renovación de los ideales; se origina una necesidad de mejoras en el empleo, en la sanidad, en la educación, es decir, en general, en todos los ámbitos de la sociedad. Evidentemente las mujeres se hacen eco de estos aires renovadores que corren y se unen para reclamar sus derechos. A esta generación de mujeres luchadoras pertenecerá esta escritora.

En otro apartado veremos cómo esta lucha se centra en la mujer, que por su posición y la educación recibida durante tantos siglos, se convierte en uno de los sectores más oprimidos de la sociedad. Esta escritora que inicialmente vive conforme a las normas aprendidas, transforma paulatinamente su pensamiento poniendo en tela de juicio no sólo su propia condición sino la condición de la mujer en general. Esta toma de conciencia la llevará a comprometerse, a luchar y hacer de portavoz de esas muchas mujeres que por su posición cultural se sienten desprotegidas, incapaces de reaccionar y

protestar. Marie Cardinal con su obra, con las protagonistas de sus obras, se convertirá en un estímulo para estas mujeres, en un espejo en el que reflejarse.

Asimismo, en este capítulo indicaremos cuál es el procedimiento utilizado por la escritora para llegar a su meta. Tiene especial relevancia en esta parte el descubrimiento que hace del valor de las palabras (que ya esbozamos en el capítulo anterior) y el nacimiento de un nuevo uso del léxico sin condicionamientos. Para ella, que ha sido enseñada a hablar utilizando giros para sustituir palabras de uso cotidiano consideradas malsonantes, el hecho de atreverse a utilizar el vocabulario en bruto, sin eufemismos supone un vuelco en su vida y en su escritura que estará ahora como más anclada en la realidad. Por otra parte descubriremos que aunque Marie Cardinal es una defensora a ultranza de la mujer, su causa será una causa femenina pero no feminista.

Finalmente observaremos cómo este compromiso con la mujer subyace en todas sus obras, tanto las autobiográficas como las que no lo son, observándose en ellas una evolución ascendente, es decir, un progresivo aumento en el grado de denuncia y de crítica que comienza vislumbrarse a partir de *La clé sur la porte*, obra en la que esos rasgos que definen y caracterizan su escritura van tomando cuerpo. Y de los cuatro libros objeto de este estudio, será fundamentalmente en *Les mots pour le dire* donde expondrá claramente su postura y expresará este deseo de dedicar sus escritos a las mujeres. Dado que esta defensa de la mujer es una peculiaridad constante durante toda su vida, no nos centraremos exclusivamente en estos cuatro libros y citaremos frecuentemente, en esta parte, otras obras en las que pone de manifiesto su forma de pensar.

### 7.1.- El compromiso social y la autodeterminación a la denuncia

“La situación de la mujer se deterioró a partir de los últimos siglos medievales y clásicos, con la progresiva influencia del derecho romano, el desarrollo de la mentalidad burguesa, la Modernidad y el Código Napoleónico de 1804 que copiarán otros países.”<sup>1</sup>

Desde tiempos inmemoriales, la mujer ha vivido en una situación de marginalidad en cualquier ámbito de la sociedad, quedando siempre en un segundo plano y relegada a las funciones maternas y del hogar. Con esto no queremos decir que no hubiese mujeres eminentes y destacadas, sino que en su mayoría, desgraciadamente, formaban parte del anonimato. “La postérité [...] n’a retenu que quelques noms, ceux des femmes qui sont entrées dans le jeu rhétorique des hommes, qui ne dérangent pas l’ordonnement de leur discours, de leur logos.”<sup>2</sup> Dicho esto, es obvio que cualquier modo de expresión artística, pintura, música, literatura..., en principio les estaba vetado, y fueron pocas las afortunadas que obtuvieron el reconocimiento por su obra literaria, pictórica, etc., “sans doute, dans le passé, les femmes ont-elles écrit, peint; aujourd’hui aussi. Et sans doute aussi que la machine à faire connaître les créateurs étant pour l’essentiel masculine –critiques, media, éditeurs, bailleurs de fonds– l’histoire des créatrices a-t-elle été occultée.”<sup>3</sup>

La mujer, gran musa e inspiradora de innumerables obras literarias, pictóricas o musicales, pero la gran desconocida si era ella la artista. Muchos son los autores y escritores que han denunciado este hecho: “Surge así un ser mixto y muy extraño. En la imaginación, es de la máxima importancia, en la

<sup>1</sup> G. SOLÉ ROMEO: *Historia del feminismo (s.XIX y XX)*, E.U.N.S.A., 1995, p.12

<sup>2</sup> M. ALBISTUR, D. ARMOGATHE: *Histoire du féminisme français: du Moyen Age à nos jours*, Des femmes, Paris, 1997, 508 p.

<sup>3</sup> G. HALIMI: *La cause des femmes*, Gallimard, 1992, p. 18

práctica, es del todo insignificante. Impregna la poesía del principio al fin; está casi ausente de la historia.”<sup>4</sup> Marie Cardinal comenta precisamente que investigó acerca de las mujeres que habían pasado a la historia por su relevancia y pudo comprobar que la lista era realmente exigua. *J’ai commencé une enquête, et je me suis rendu compte qu’il manquait beaucoup de femmes dans la liste officielle de la renommée. C’est que, justement, la majorité d’entre elles n’ont pas de nom, ce sont des anonymes.*<sup>5</sup> De esta forma, se ha destacado más el papel de la mujer como musa, como inspiración de arte en detrimento del papel de creadora, de productora de arte: “Inspiratrice plutôt que créatrice: tel est le rôle attribué à la femme par la plupart des historiens.”<sup>6</sup>

Más de una mujer se vio obligada a abandonar incluso su afición, que no carrera artística, al llegar al matrimonio, como le ocurrió por ejemplo a Alma Mahler que componía brillantemente cuando era soltera hasta que se lo prohibió su marido. Otras se ocultaban tras un seudónimo, normalmente masculino, para llamar menos la atención y tener acceso a esa parcela prohibida, “[...] en gran medida, seguían los esquemas de los hombres sin atreverse a cuestionar, de un modo rotundo y valiente, el paradigma de mujer, la conducta amorosa, familiar y social creada y expresada por los hombres y que, tantas veces, se apartaba de la verdadera realidad de su vida cotidiana.”<sup>7</sup> O bien debían pasar el filtro de la censura, de la legalidad, bastante más severa cuando se trataba de una obra realizada por una mujer:

“Todo texto literario refleja directamente la relación de quien lo escribe con la cultura oficial, la que en última instancia aprueba o desaprueba en primer lugar la publicación, y

<sup>4</sup> V. WOOLF: *Un cuarto propio*, Ed. Horas y horas, Madrid, 2003, p. 70

<sup>5</sup> *Médée*, p. 48

<sup>6</sup> P.L. REY: *La femme*, Bordas, Paris, 1972, p. 26

<sup>7</sup> A.M. NAVALES: “La mujer y la crítica literaria”, *Espacio de mujer, I*, La Primitiva Casa Baroja, 1989, p.18

posteriormente la reputación de un texto, particularmente en el caso de la mujer que nunca ha controlado la cultura.”<sup>8</sup>

Pero también las hubo, más atrevidas y contestatarias que hicieron frente sin tapujos a lo que consideraban una serie de injusticias y barreras sociales. Aunque en su mayoría, estas mujeres alcanzaron más notoriedad a partir del siglo XX. Sin embargo, las que se atrevieron a protestar lo hacían por una causa que venía de antaño. Así lo declarará Marie Cardinal, ya que, cuando comienza a traducir *Médée* observa que las reivindicaciones de la mujer a lo largo de la Historia han variado poco, y aquellas causas que reclamaban las mujeres griegas son las mismas por las que luchan las mujeres del siglo XX y las del siglo XXI:

Ce sont les femmes de cette tragédie –Médée, la nourrice et les Corinthiennes– qui m’ont donné cette hardiesse. Car la cause qu’elles plaidaient était la même que celle que nous plaidons encore! La cause des femmes!

Il y a tant d’années qu’elle me motive!<sup>9</sup>

Y esta causa a la que la escritora alude sigue siendo la causa que se continúa pleiteando hoy en día, y comprobamos cómo sus obras siguen estando de plena actualidad y vigencia, ya que, aunque afortunadamente hayamos progresado algo, no es lo suficiente para llegar a la ecuanimidad; basta con estar atento a los medios de comunicación cada día para comprobarlo.

<sup>8</sup> A. USANDIZAGA: *Op. Cit.*, p. 179

<sup>9</sup> *Médée*, p. 42

### 7.1.1.- El acceso a la educación

“Or, dans le monde de l'éducation et du travail la loi de l'alternance ne joue pas: les positions dominantes sont toujours occupées par des hommes, les positions dévaluées, par des femmes.”<sup>10</sup>

En primer lugar es necesario situarse en el tiempo, el siglo XX, en el que nació pasado el primer cuarto, y falleció, a finales, Marie Cardinal. Nos detendremos en la evolución que sigue el acceso a la educación de la mujer, ya que ha sido intensa a lo largo de todo el siglo XX, con grandes diferencias desde el comienzo hasta su fin. En segundo lugar, volveremos la mirada atrás y la centraremos en su primera mitad, etapa de la vida de esta escritora en la que recibió su educación y su formación académica.

Estudiando el acceso a la educación y el modelo educativo en esos momentos, descubriremos una cuestión muy importante y es que, en un principio, el acceso a la educación estaba limitado a la aristocracia y la alta burguesía. La escolarización, así como su obligatoriedad, no se generaliza hasta bien entrado el siglo XX: “[...] en France, avant 1914, 400 à 600 jeunes filles ont obtenu leur bac.”<sup>11</sup> Seiscientas jóvenes que cursaron el bachillerato, pero el número de mujeres que accedía a la Universidad era infinitamente menor. Igualmente o peor ocurría en los demás países europeos y a esto hay que añadir que las escasas mujeres de ese mínimo porcentaje que conseguían realizar estudios superiores, se encontraban después con el obstáculo de no poder ejercer sus profesiones, a pesar de tener el correspondiente título acreditativo.

<sup>10</sup> G. DUBY/ M.PERROT: *Histoire des femmes en Occident V. Le XXè siècle*, ed. Perrin, Paris, 2002, p. 583

<sup>11</sup> A. GOLDMANN: *Les combats des femmes*, Casterman-Giunti, 1996, p. 18

Además, debemos añadir, que el modelo educativo era diferente, con asignaturas distintas, en función del sexo del alumno:

“Dès lors, il s’agit d’inculquer, dès la maternelle et dans la famille, aux garçons comme aux filles, deux systèmes de dispositions différents qui s’incarneront peu à peu dans deux systèmes de positions séparés dans le travail. Le XX<sup>e</sup> siècle a donc écrit l’histoire de l’entrée massive des femmes dans l’éducation et dans le salariat, mais assortie d’une inégalité de chances scolaires et de la non-mixité des professions.”<sup>12</sup>

Realmente, se animaba a las jóvenes a que no continuasen sus estudios más allá de la educación primaria, o como máximo, de la educación secundaria: “Tout le système scolaire encourage les filles à limiter leurs ambitions intellectuelles au certificat d’études primaires ou au diplôme de fin d’études secondaires. Parallèlement, on leur inculque des dispositions propres à s’investir dans des métiers féminins au service des autres.”<sup>13</sup> Por tanto, como podemos ver, no se consideraba adecuado que una mujer adquiriese estudios superiores; estaba mal visto, y de alguna manera, el estudio suponía una transgresión a las convenciones:

“Ce n’est pas parce qu’une fille fait des études, passe des examens, a un métier, que disparaît pour autant l’image de l’ange du foyer, de la femme prête à tous les sacrifices, qui s’oublie pour n’exister que dans le bonheur des autres, de l’épouse fidèle, de la mère dévouée.”<sup>14</sup>

<sup>12</sup> G. DUBY, M. PERROT: *Op. Cit.*, p. 583

<sup>13</sup> G. DUBY, M. PERROT: *Op. Cit.*, p. 590

<sup>14</sup> A. MARTIN-FUGIER: *La bourgeoise*, Grasset, Paris, 1983, p. 250

A modo de ejemplo, citemos a la doctora Françoise Dolto (1908-1988) que nos cuenta que siempre estudió en su casa con una institutriz, asistiendo al instituto sólo para hacer los exámenes pertinentes, hasta que con veinticuatro años le permitieron matricularse en la Facultad de Medicina a la par que su hermano, que hacía las veces de carabina.<sup>15</sup> En cuanto a esta escritora, tuvo la suerte de nacer en una familia culta. Aunque sus predecesoras, su madre y su abuela, no poseían títulos académicos, sí eran personas muy cultivadas. Por consiguiente, por la posición económica y social de sus padres recibe una esmerada educación, por supuesto dentro de los cánones establecidos, y tiene el privilegio de acceder a unos estudios universitarios. Aunque no se le permite estudiar Ciencias Exactas, que es lo que hubiese deseado, porque las matemáticas no eran lo suficientemente femeninas. Pero se las ingenió para estudiar algo de su agrado, Filosofía, e hizo su tesis sobre Filón de Alejandría:

J'aimais les maths mais, dans ma famille, on disait que ce n'était pas féminin. Une fille qui fait des maths c'était, paraît-il, "incassable" ou alors avec un prof de math. Je me réservais des jours difficiles. Tandis qu'en faisant de la philo je pouvais m'orienter vers la logique.<sup>16</sup>

En su última novela, *Amour... amours...*, vuelve a reiterar esta misma secuencia en el personaje de Lola que recuerda las palabras que sobre ella vertían sus familiares: [...] *on disait d'elle: "C'est une excentrique: elle fait des études..." On aurait préféré qu'elle coure les surprises-parties, qu'elle ait des flirts, qu'elle trouve un bon mari.*<sup>17</sup> Su familia no se opone a que realice estudios, aunque éstos no eran considerados importantes ni necesarios para una mujer. Entre la burguesía no se medía la cultura ni el buen hacer de la mujer por su nivel

<sup>15</sup> F. DOLTO: *Enfances*, Seuil, 1986, pp. 90-91

<sup>16</sup> *Mots*, pp. 51-52

<sup>17</sup> *Amour*, p. 68

académico, había otros aspectos considerados más relevantes: “Dans les milieux de bonne bourgeoisie [...] on n’empêchait pas les filles de faire des études, on ne les poussait pas non plus. On n’accordait pas d’importance aux diplômes, ils n’étaient pas symboles de culture.”<sup>18</sup>

Era difícil enfrentarse a una sociedad que todavía en el decenio de los años 50 considera masculino el estudio y recrimina a la mujer que pretende hacerlo: “C’est dans le rôle de la fée du logis que doit désormais s’épanouir la vraie femme. Les jeunes filles qui envisagent d’utiliser leur potentiel intellectuel pour faire carrière sont soupçonnées de souffrir d’un “complexe de masculinité” et dûment prévenues qu’elles ne trouveront pas de mari.”<sup>19</sup> La mujer burguesa debe concentrar sus energías en organizar su hogar y en llevar una vida ociosa, lo que no quiere decir que sea holgazana. Debe saber organizar y asistir a los múltiples eventos sociales, tanto encaminados a la caridad, como culturales, literarios, etc.:

“Vivre bourgeoisement, pour une femme, c’est mener une existence de loisir. Loisir ne signifie pas repos ou paresse. [...] Le loisir est la marque de la noblesse: un noble n’a pas à être productif. Le bourgeois, au contraire, petit ou moyen, doit travailler et délègue à son épouse le soin du loisir.”<sup>20</sup>

Probablemente el hecho de elegir precisamente Filosofía, y por tanto, estudiar las grandes corrientes del pensamiento humano, desarrolla en esta escritora una mayor capacidad cuestionadora que si hubiese escogido otra carrera. Se despierta en ella un sentido más crítico hacia la sociedad, que irá progresivamente aumentando con el paso del tiempo y que la hará ser consciente de las limitaciones impuestas y aprendidas desde la niñez y contra

<sup>18</sup> A. MARTIN-FUGIER: *Op. Cit.*, p. 241

<sup>19</sup> F. MONTRAYNAUD: *Le XXè siècle des femmes*, Nathan, Paris, 2001, p. 380

<sup>20</sup> A. MARTIN-FUGIER: *Op. Cit.*, p. 11

las que hay que rebelarse: *Être consciente d'être une femme c'est vivre la plus profonde révolte, c'est aller au-delà de la lutte des classes puisque les femmes de toutes les classes sont exploitées. Je vis dans cette révolte.*<sup>21</sup> Esta conciencia de su identidad femenina queda trasladada a sus personajes. Así, Elsa, la protagonista de *Les grands désordres*, dice que el hecho de ser mujer incide en su trabajo y en su forma de pensar: *j'ai découvert que le fait d'être une femme avait une importante incidence sur mon travail et mes convictions.*<sup>22</sup>

Con el paso del tiempo, la situación académica, y en consecuencia, laboral de la mujer, irá progresivamente mejorando; no obstante, no será hasta la segunda mitad del siglo XX cuando la situación laboral de la mujer se generalice y las mujeres comiencen a ocupar puestos de trabajo más acordes con los estudios realizados. Pero no se percibirán estos cambios antes de la década de los 70, en la que comenzarán a destacar algunas mujeres en puestos más relevantes, de mayor cualificación y responsabilidad:

“Quelques réussites spectaculaires –une femme doyenne d'Université en 1968, une “préfète” en 1974, une femme commissaire de police- ne peuvent faire oublier que l'accès aux responsabilités aussi bien dans la fonction publique que dans les entreprises privées reste fermé à la majorité des femmes. Le nombre de femmes n'augmente que lorsqu'on descend dans la hiérarchie.”<sup>23</sup>

Fundamentalmente, las mujeres encontraban empleos en la agricultura, el servicio doméstico, en las industrias, y las más afortunadas como enfermeras o institutrices; ahora bien, se trataba siempre de empleos considerados femeninos: “Las mujeres siguieron encontrándose en aquellos sectores reconocidos socialmente como compatibles con su condición femenina, y que

<sup>21</sup> *Racines*, p. 183

<sup>22</sup> *Désordres*, p. 171

<sup>23</sup> M. ALBISTUR, D. ARMOGATHE: *Op. Cit.*, p. 441

reproducían las características del trabajo en el hogar: textil, confección, alimentación, enseñanza, enfermería, etc.”<sup>24</sup> Este tipo de empleos, eran considerados adecuados no sólo por asemejarse a las tareas realizadas en el hogar, sino también porque eran compatibles con las tareas domésticas del propio hogar:

“[...] “les métiers de femmes”, ceux dont on dit qu’ils sont “bien pour une femme”, obéissent à un certain nombre de critères, qui dessinent autant de limites. Réputés peu accaparants, ils doivent permettre à une femme de mener à bien sa double tâche, professionnelle (mineure) et domestique (primordiale).”<sup>25</sup>

Si había que elegir entre un hombre o una mujer para un puesto de trabajo que requiriese cierta capacitación, evidentemente se escogía al hombre; y si la mujer, por sus muchos méritos demostrados tenía la suerte de acceder a ese puesto, debía conformarse con una remuneración inferior aun trabajando las mismas horas, por el simple hecho de su condición femenina. Incluso hoy en día, persiste esta actitud en muchos lugares: “En dépit de toutes les conventions internationales signées par presque tous les pays, le salaire féminin demeure inférieur au mieux de 10%, au plus de 30 à 40% à celui des hommes.”<sup>26</sup> Además, debemos tener siempre presente que estamos hablando de una cultura, la francesa, y de un país desarrollado, con una economía y una democracia avanzada, y un avanzado estado de igualdad. Por tanto, partiendo de estas premisas, aumentan las perspectivas y posibilidades para las mujeres. En otro caso, la situación de partida hubiera sido mucho peor:

“Les progrès se sont produits dans les pays démocratiques, laïcs, qui reconnaissent l’égalité devant la loi sans distinction de

<sup>24</sup> E. DE LA VEGA: *La mujer en la historia*, Anaya, Madrid, 1992, p. 78

<sup>25</sup> M. PERROT: *Les femmes ou les silences de l’histoire*, Flammarion, Paris, 1998, p. 201

<sup>26</sup> A. GOLDMANN: *Op. Cit.*, p. 150

sexe, de religion ou de statut social. [...] Ce sont les femmes des pays les plus développés économiquement qui bénéficient de la meilleure situation. Les conditions de vie leur donnent davantage de possibilités d'acquérir une formation, une éducation, de protéger leur santé, de choisir leur mode de vie."<sup>27</sup>

Por consiguiente, en primer lugar, será sobre todo en esa minoría culta – a la que hemos aludido antes- en la que surgen estas mujeres que toman conciencia de la situación de la mujer y se erigen en portavoces de las demás. La fémina que formaba parte de la clase económicamente menos afortunada, la que tenía la desgracia de ser pobre, inculta o analfabeta, sólo con la difícil tarea de ganarse el sustento de cada día y sobrevivir, ya tenía bastante. En definitiva, las abanderadas que recogerán las voces de las menos afortunadas “[...] serán mujeres de clase media, que disponen de cierta cultura y comprenden la necesidad de facilitar a las mujeres un mayor desarrollo personal, y no sólo prepararlas para el matrimonio y la maternidad.”<sup>28</sup>

Así pues, la trayectoria seguida por Marie Cardinal a nivel personal, así como el período histórico que le tocó vivir hacen de ella una autora luchadora y comprometida que pone su arte al servicio de esta causa: la lucha por la igualdad de la mujer; por tanto, podemos considerar a esta escritora dentro de esta élite de mujeres cultivadas y concienciadas que acabamos de citar precedentemente. Marie Cardinal comenta precisamente estas desigualdades, estas diferencias que surgen entre la mujer privilegiada por una cultura, y la que no ha tenido tanta fortuna. Concretamente, en *Autrement dit*, hace referencia a la realidad cotidiana que la rodeaba, a su vecindario, compuesto fundamentalmente de mujeres con dificultades para salir adelante y además con la desventaja de un escaso nivel cultural:

<sup>27</sup> A. GOLDMANN: *Op. Cit.*, p. 150

<sup>28</sup> G. SOLÉ ROMEO: *Op. Cit.*, p. 21

Celles de mon quartier que je rencontrais à la sortie de l'école ou chez les commerçants, mes voisines, celles qui, peu à peu m'apprenaient comment on se débrouille avec la médiocrité, comme ma mère m'avait appris à me débrouiller avec la fortune, ne pouvaient pas partager mes "plaisirs culturels". Je possédais, de naissance, des trésors dont elles n'avaient même pas l'idée. Le lien uni et terne qui unissait leurs journées les unes aux autres c'était le ruban de la misère. [...] Ces femmes-là me touchent, j'aimerais qu'elles puissent lire mes livres et j'avoue que je pense à elles quand j'écris.<sup>29</sup>

En esta cita Marie Cardinal explica, por una parte, lo que la unía y, por otra, lo que la hacía diferente de esas vecinas. Con ellas compartía el aprendizaje para sobrellevar momentos económicamente difíciles, a soportar la cruda realidad del día a día. Sin embargo, la esmerada educación que recibió la situaba en una posición ventajosa ya que era capaz de buscar alternativas que la hiciesen salir de la monotonía y de la lucha diaria. Estas alternativas se traducían en el placer por una lectura, en escuchar un buen concierto o acudir a un museo en el día de entrada gratuita: *La musique, la peinture, la lecture, le simple fait de me balader dans Paris, de rêver de lignes, de rythmes, de sons... Il y a les jours de musées gratuits et les réductions "familles nombreuses" pour entrer dans les expositions et les concerts, à l'oeil ou presque.*<sup>30</sup> Esos momentos, esas satisfacciones, son lo realmente importante y las que llenan el vacío producido por las preocupaciones del quehacer diario. Sin embargo estas mujeres a las que ella quiere despertar de su letargo, viven en una monótona rutina no pudiendo tan siquiera disfrutar de este tipo de momentos a causa de su propia ignorancia:

"En efecto, no parece descabellado suponer que la peculiar relación que la mujer guarda con la vida haya generado en ella unas

<sup>29</sup> *Autrement*, p. 65

<sup>30</sup> *Autrement*, p. 65

disposiciones particulares. Al reflexionar sobre su forma de vivir y sobre las funciones que la mujer ha desempeñado durante tantos siglos se entiende que haya desarrollado especialmente determinados hábitos intelectuales y capacidades: aquellos que tienen que ver directamente con la práctica. Frecuentemente su conocimiento se ha movido dentro del ámbito de lo que Aristóteles llama experiencia, puesto que además se le negó el acceso a la formación intelectual y al conocimiento científico.”<sup>31</sup>

### 7.1.2.- Ser mujer y escritora

Il faut être une femme pour sentir dans sa chair même, dans ce qu’il y a de plus évident et cependant de plus mystérieux, la meurtrissure des amarres de l’humanité. Aborder les mythes mais cette fois avec une tête et des yeux de femme, telle est ce que je veux bien appeler mon invraisemblable prétention.<sup>32</sup>

En esta cita de *Au pays de mes racines*, Marie Cardinal se refiere a las cadenas que han sujetado a la mujer en la sociedad, y a su deseo, a su pretensión de aportar su granito de arena con su escritura en esa difícil misión de romper esas cadenas. Si la vida era difícil para cualquier mujer, no lo era menos para quien decidía escribir y con ello autosituarse al margen de lo considerado “adecuado” para su condición femenina. “Pour une femme, écrire a toujours été subversif: elle sort ainsi de la condition qui lui est faite et entre comme par effraction dans un domaine qui lui est interdit.”<sup>33</sup> Escribir es para la

<sup>31</sup> M.A. BEL BRAVO: *Op. Cit.*, p. 107

<sup>32</sup> *Racines*, p. 87

<sup>33</sup> B. SLAMA: “De la “littérature féminine” à “l’écriture-femme”. Différences et institution”, *Littérature*, nº44, 1981, p. 51

mujer atreverse a abrir la puerta de un mundo cerrado, masculino: “Une femme écrivain constituera donc une double exception: à la règle de son sexe, et à celle de la création littéraire.”<sup>34</sup>

Este mundo de difícil acceso presupone inferior la escritura realizada por una mujer y, por tanto, será muy costoso para ésta ganarse una consideración. “Toutes les femmes qui ont tenté d’écrire se sont confrontées à cette ironie, à cette minimisation de leur production.”<sup>35</sup> Otras autoras también comentan este hecho; así, Béatrice Didier dice que la sociedad tiene tendencia a mantener, de entrada, una postura de hostilidad frente al texto escrito por una mujer. Se juzga un texto femenino con prejuicios, con una actitud más crítica y observadora que la que se tendría frente a uno masculino:

“[...] l’écriture féminine semble presque toujours le lieu d’un conflit entre un désir d’écrire, souvent si violent chez la femme, et une société qui manifeste à l’égard de ce désir, soit une hostilité systématique, soit cette forme atténuée, mais peut-être plus perfide encore, qu’est l’ironie ou la dépréciation.”<sup>36</sup>

Y Camille Aubaud advierte que la sociedad considera que la mujer que utiliza su cerebro lo hace a costa de su feminidad: “[...] les marquages de l’identité féminine ne sont plus repérables quand la femme se met à écrire: la société considère qu’elle se sert de son cerveau aux dépens de sa féminité.”<sup>37</sup> También Marie Cardinal alude a este hecho en *Autrement dit*. Concretamente, comenta su desacuerdo con el tratamiento, con la interpretación que se ha dado a *Les mots pour le dire*. Este desacuerdo viene determinado por dos causas, porque su lectura es fácil y porque está escrito por una mujer. Por tanto,

<sup>34</sup> C. PLANTÉ: *La petite soeur de Balzac*, Seuil, 1989, p. 266

<sup>35</sup> I. GARCIA: *Promenade familiale I*, Des femmes, 1981, p. 32

<sup>36</sup> B. DIDIER, *Op. Cit.*, p. 11

<sup>37</sup> C. AUBAUD: *Lire les femmes de lettres*, Dunod, Paris, 1993, p. 141

descalificación por tratarse de una escritora, y por comparar escritura fácil con escritura poco elaborada o trabajada: *La lecture de ce roman est faussée pour deux raisons: d'une part il est facile à lire et d'autre part il est écrit par une femme. En principe, d'après les normes françaises, ces deux éléments ne peuvent aller avec la gravité du sujet qui est traité: la vie d'un être humain, la vraie vie.*<sup>38</sup> No obstante, y a pesar de los obstáculos, la presencia femenina en la escritura será cada vez mayor y de reconocido prestigio:

“[...] la narrativa del siglo actual asiste a la masiva irrupción de la mujer como escritora. Ya no es vista por el hombre, sino que habla por sí misma. Y utiliza la escritura como un vehículo para indagar en la personalidad femenina, para ordenar su vida que va forjándose al contacto con el mundo exterior masculino al que, poco a poco, le irá exigiendo un lugar.”<sup>39</sup>

Por otro lado, conviene señalar el sentimiento de culpabilidad, de transgresión que invade a muchas mujeres por el hecho de dedicarse a escribir. Este sentimiento se origina porque la atención dedicada a la escritura puede significar desatención en sus “deberes”. Para evitar esta presión a nivel psicológico, muchas mujeres comenzarán a escribir en su tiempo libre, tiempo surgido de un doble esfuerzo para racionalizar el trabajo diario y terminarlo con más prontitud; o en el tiempo robado al sueño, para no desatender sus obligaciones. A veces ocultándose, como si de un delito se tratase:

“La femme ressent le temps de l'écriture comme un temps volé à l'homme et éventuellement à l'enfant. L'écriture est souvent cachée, occultée, non pas tant parce qu'elle est absolument interdite, mais parce qu'elle est ressentie comme coupable. Ecriture de nuit,

<sup>38</sup> *Autrement*, p. 85

<sup>39</sup> M. CABALLERO WANGÜEMERT: *Femenino plural: la mujer en la literatura*. EUNSA, Pamplona, 1998, p. 20

pour cette raison aussi: on se sent moins fautive, si le temps est pris sur le sommeil.”<sup>40</sup>

Marie Cardinal también se inició en la escritura de esta manera, de forma oculta, y antes o tras una larga jornada laboral y familiar. Durante muchos años, durante la infancia y adolescencia de sus hijos, escribía de noche, o por la mañana muy temprano, para no robarle tiempo a su casa o a su trabajo. A lo largo de su vida, siempre siguió el mismo procedimiento; se encerraba en su habitación y escribía a mano en unos cuadernos que después transcribía a máquina:

En dehors de cela, la nuit et le matin très tôt, j'écrivais. J'avais un petit carnet et j'écrivais dedans. Quand ce carnet a été plein j'en ai pris un autre. Dans la journée je les cachais sous mon matelas. Lorsque je fermais sur moi la porte de ma chambre, le soir, je les retrouvais avec la même joie que s'ils avaient été un bel amoureux tout neuf.<sup>41</sup>

En *Autrement dit* vuelve a comentar sus hábitos y este fenómeno indicado por Béatrice Didier de escribir fuera de lo que se podría considerar el horario de dedicación al hogar, que termina siendo horario “sisado” al sueño, ya sea nocturno o diurno. En esta obra dice: *depuis quinze ans que j'écris j'ai pris l'habitude de me lever très tôt, afin de m'accorder le plus de temps possible avant le réveil des enfants qui doivent se lever vers sept heures.*<sup>42</sup> Por otra parte, este comportamiento es trasladado a sus personajes; así, Simone, la protagonista de *Une vie pour deux*, también comienza a escribir la historia de Mary, a solas, en momentos de recogimiento e intimidad, en unos cuadernos que sólo muestra al

<sup>40</sup> B. DIDIER: *Op. Cit.*, p. 16

<sup>41</sup> *Mots*, p. 254. Esos cuadernos a los que se refiere esta cita y que guarda debajo del colchón darán lugar a su primera novela *Écoutez la mer*.

<sup>42</sup> *Autrement*, pp. 77-78

final a su marido. En suma, doble esfuerzo: físico y psíquico; es decir, físico por el doble trabajo, el realizado fuera del hogar, y el realizado dentro del hogar. Psíquico, porque hay que hacer un gran esfuerzo mental para convencerse de que no se está desatendiendo ese hogar:

“Dans ces temps où les femmes commencent à prendre part à la vie publique, elles se justifient de le faire sans trahir la tâche qui, jusque-là, leur était assignée. Pour être prises au sérieux, elles ont à coeur de montrer qu’elles peuvent sortir de leur “nid” et en rester néanmoins les gardiennes. Pour que soient reconnus leurs droits, elles veillent à être inattaquables sur leurs devoirs. Et cela d’abord pour elle-mêmes, pour être en règle avec leur conscience.”<sup>43</sup>

Por otra parte, en el caso de Marie Cardinal, como en el de otras muchas escritoras, el trabajo de escribir es llevado a cabo compaginándolo con otros oficios. Esto muestra lo difícil que resulta para una mujer dedicarse a escribir. Concretamente esta autora trabajó durante muchos años con el periodista Lucien Bodard, además de escribir artículos para diversas revistas. “La plupart des auteurs exercent souvent elles aussi un second métier alimentaire [...] dans la vie privée et professionnelle, une femme a plus de mal à s’imposer comme écrivaine, c’est-à-dire comme une personne dont le choix principal est celui d’écrire.”<sup>44</sup> En otra obra, en la traducción que hace de “Medea”, Marie Cardinal también se refiere a este hecho en una entrevista que le hace Hélène Pednault y reproducida al final del libro. La mujer puede escribir y lo hace, pero con el lastre de no desatender sus supuestas “obligaciones”, lastre del que resulta muy difícil desprenderse. Así comenta:

<sup>43</sup> A. MARTIN-FUGIER: *Op. Cit.*, p. 250

<sup>44</sup> G. DUBY, M. PERROT: *Op. Cit.*, p. 417

Et puis, quand on est une femme, même si l'écriture est ce qu'il y a de plus important dans ta vie, ce qui est mon cas, ça n'empêche pas qu'il y a des enfants à élever, une maison à tenir, un travail à assurer au dehors pour gagner ta vie, payer le loyer, acheter des chaussures, et des cartables, et tout le saint-frusquin [...] Les femmes ont l'habitude de se diviser, ou de se multiplier[...]<sup>45</sup>

Por tanto, vemos como reitera en múltiples ocasiones la difícil tarea de compaginar la escritura con el trabajo adjudicado generacionalmente a la mujer, es decir, las tareas domésticas; o bien el trabajo fuera del hogar y además las tareas domésticas, con lo que, ya sea social o psicológicamente, la escritura queda relegada a un segundo término: "Avec des arguments revus et corrigés, adaptés aux circonstances, tel est le leitmotif du XX<sup>e</sup> siècle: une éducation et un travail pour les femmes, oui, mais sous bonne garde et sous condition, sous réserve que nulle conséquence n'en découle pour la famille [...]".<sup>46</sup> Primero la familia, la atención a los demás, después el trabajo y por último, aunque sea lo más apreciado, la escritura, aprovechando el silencio de la noche o el sosiego de los albores matutinos; en definitiva, el tiempo libre. Todas estas circunstancias favorecen que la escritura se convierta en un espacio elegido para denunciar las estructuras establecidas, en un medio para crear y sostener nuevos pensamientos e ideales y en un modo de propagación de estas ideas, que llegan a considerarse subversivas:

"Parler c'est agir. Celui qui a la parole a le pouvoir: la parole des femmes est donc hésitante, émotive, subjective, irrationnelle, craignant de perdre toute écoute en usurpant une langue qui les rejette. Les femmes préfèrent questionner, suggérer plutôt

<sup>45</sup> *Médée*, p. 169

<sup>46</sup> G. DUBY, M. PERROT: *Op. Cit.*, p. 583

qu'affirmer, dans le discours comme dans l'art. Dans l'art aussi, elles emploient des formules qui démontrent leur féminité."<sup>47</sup>

Defender la postura, no sólo del derecho a la igualdad, sino simplemente del derecho a ser escuchadas, a tener voz, se planteaba y sigue planteándose en muchos países, como algo subversivo puesto que contraviene uno de los valores más firmemente inculcados a la mujer: el del mutismo absoluto. "Bourgeoise cantonnée dans son foyer, ouvrière asservie à sa machine, livrée à l'arbitraire du patronat ou du mari, la femme toujours exilée, sans instruction, sans formation professionnelle, sans protection légale, est condamnée à se taire."<sup>48</sup>

Como fenómeno social propio de la mujer, se impone durante mucho tiempo a lo largo de la historia el silencio, para expresar la opinión, para aclarar los sentimientos, para afirmar la propia identidad: "[...] el mayoritario silencio de las mujeres a lo largo de los años no nos ayuda a desvelar sus pensamientos, aunque puede en realidad ser indicativo de muchas carencias."<sup>49</sup> ¿Por qué se produce este fenómeno? Porque el espacio reservado a la mujer está dentro del ámbito privado, nunca en el ámbito público, y la escritura forma parte precisamente de este ámbito, del público:

"La voix des femmes est un mode d'expression et de régulation des sociétés traditionnelles, où prédomine l'oralité. L'incessant murmure des femmes accompagne en sourdine la vie quotidienne. Il exerce de multiples fonctions: de transmission et de contrôle, d'échange et de rumeur, mais il appartient au versant privé des choses, de l'ordre du collectif et de l'informel. [...] Ce qui est refusé aux femmes, c'est la parole publique. [...] Le pouvoir, même

<sup>47</sup> G. BREITLING: "Parler et se taire", *Les cahiers du Griff: Savoir et différence des sexes*. Ed. Tierce. Paris, 1990, p. 71

<sup>48</sup> I. GARCIA: *Op. Cit.*, p. 2

<sup>49</sup> S. BERBEL SÁNCHEZ: *Op. Cit.*, pp. 53-54

hérétique, redoute la parole des femmes. Il a rapidement fait de leur fermer la bouche. Restaurer l'ordre, c'est imposer silence aux femmes.”<sup>50</sup>

Marie Cardinal también es capaz de observar y apreciar este silencio, del que fue víctima desde la niñez; ya que este tipo de valores se inculcan desde el nacimiento. A modo de ejemplo, cuenta cómo le enseñan una serie de normas de educación relacionadas con el silencio tales como no hablar durante la comida, mantenerse callada en presencia de adultos... Por tanto, detectará fácilmente este silencio y será una de sus primeras denuncias:

L'histoire des femmes m'intéresse parce que je suis une femme, mais elle m'intéresse surtout parce qu'elle est l'histoire du silence et que, [...] il me paraît urgent d'écouter ce silence qui est fait, en réalité, d'une multitude de voix bâillonnées par un pouvoir épuisé.<sup>51</sup>

Esto es lo que molesta, lo que hiera a las estructuras establecidas: la toma de conciencia por parte de la mujer de una necesidad de reforma en todos los ámbitos de la sociedad y el uso de la escritura precisamente con esta finalidad, la de cuestionar, la de poner en tela de juicio esos valores vetustos. “L'écriture féminine remet en cause l'ordre et l'idéologie sur lesquels a reposé notre civilisation et on comprend l'inquiétude de certains, leur scepticisme narquois, devant les textes les plus neufs.”<sup>52</sup> La escritura se convierte en el vehículo con el que se analizan las situaciones, los conflictos de la mujer para ponerlos de manifiesto, para despertar a una sociedad dormida. “Explorando el pasado y sus lenguajes, esas escritoras retornan a los lugares de la opresión y

<sup>50</sup> M. PERROT: *Op. Cit.*, pp. 389-390

<sup>51</sup> *Médée*, p. 61

<sup>52</sup> B. DIDIER: *Op. Cit.*, p. 38

del autoocultamiento e intentan después forjar direcciones nuevas que les otorguen poder a ellas y a sus herederas literarias.”<sup>53</sup>

## **7.2.- El compromiso con la mujer**

Marie Cardinal, como acabamos de ver, se plantea en un determinado momento de su vida la necesidad de un cambio y pasa a formar parte de un colectivo de mujeres -cada vez más numeroso y cualificado- que se enfrenta públicamente a la sociedad. Para éstas se trata de ir abriéndose camino, pero sobre todo, de abrirlo y allanarlo para esta parcela más desprotegida de la sociedad: la mujer. Así pues, en esta escritora concurrirán una serie de factores que propiciarán su apoyo a la causa femenina. En primer lugar, su evolución personal, que parte de la austeridad educativa de la niñez; pasa por una fase de cuestionamiento y análisis íntimo de la propia vida y finalmente la transformación en una persona luchadora que aboga en sus escritos por las causas de las mujeres. En segundo lugar, las circunstancias sociales y políticas de la época, que favorecen estos movimientos de protesta.

¿Quiénes protagonizarán estos movimientos? Ya lo hemos referido anteriormente, mujeres cultivadas e instruidas que ejercen sus profesiones en los distintos ámbitos de la sociedad: abogadas, médicos, científicas, educadoras, etc., y, naturalmente, escritoras. Estas mujeres, por su formación, se erigirán en las portavoces de esas otras, la inmensa mayoría, el grueso de la población, que no han tenido la posibilidad de acceder a una educación media o universitaria. “Il y eut là, dès les origines une majorité de femmes qui venaient de prendre conscience de leur identité de sexe et qui entendaient développer une action en commun.”<sup>54</sup>

<sup>53</sup> A.G. LOUREIRO: *El gran desafío*, p. 60

<sup>54</sup> M. ALBISTUR, D. ARMOGATHE: *Op. Cit.*, p. 456

No obstante, debemos subrayar que la labor de estas mujeres será doble; por una parte, su cometido será el de luchar y llevar sus protestas a los foros adecuados; y por otra, tendrán una función mucho más relevante: instruir a ese sector de la población menos formado académicamente para animarlo a comprometerse en sus propias causas y pleitear por sus derechos. Cada una en su parcela, pondrán su granito de arena de forma a crear paulatinamente las infraestructuras necesarias encaminadas a mejorar y aprobar una serie de derechos para la mujer. Por otro lado, es importante tener siempre presente que el apoyo de la sociedad en general, y durante mucho tiempo será nulo. Más bien al contrario, los esfuerzos irán encaminados en mantener a la mujer dentro de su exclusiva función de madre y esposa:

“La société a cherché à interdire la création aux femmes. À l’étouffer dans l’oeuf. Comment? En invoquant deux raisons. La première est liée à la nature féminine. Elle consiste à prétendre que l’expression créative est contraire à la pudeur, caractéristique majeure des femmes. La seconde est liée au rôle féminin. La société a essayé d’enfermer les femmes dans les rôles d’épouse et de mère (ménagère et muse comprises).”<sup>55</sup>

En la década de los sesenta comienza en Francia una época de crisis, de revueltas tendentes a cambios sociales. Se produce una efervescencia de hechos en la calle, de manifestaciones, una revolución cultural. Nos encontramos en estos años con toda una generación harta de convencionalismos y con el ánimo lo suficientemente caldeado como para discutir, luchar y pelear por nuevos planteamientos y transformaciones:

“A finales de la década de los sesenta, los valores liberales, que tradicionalmente habían sido sostenidos en el mundo

<sup>55</sup> WILWERTH, E.: *Op. Cit.*, p. 11

capitalista, entraron en crisis y surgieron una serie de movimientos marginales al sistema (estudiantiles, pacifistas, antirracistas y de mujeres, fundamentalmente) que lograron poner de relieve sus contradicciones y cuestionaron las raíces de una sociedad basada en unos principios falsamente igualitarios.”<sup>56</sup>

Como ya hemos indicado, este movimiento de liberación y ruptura con normas anticuadas alcanzará de lleno a la mujer y comenzarán entonces unos años de toma de conciencia más masiva, de hacer extensivo al grueso de la población femenina y masculina un cambio en la mentalidad, en el concepto del papel a desempeñar por la mujer, una eliminación de estereotipos; y serán muchas las mujeres en distintos medios de la sociedad que se alzarán e incorporarán a esta lucha.

“Aux années soixante [...] commence un long travail de mise à un de la condition féminine et de démystification du discours social sur la femme: images, rôle, stéréotypes. Le plus souvent sur le terrain, avec les méthodes et les concepts de la sociologie alors en plein développement. Recherche essentiellement menée par des femmes.”<sup>57</sup>

Se conseguirán algunos avances. Por ejemplo, en 1965 se reformará la Ley de los regímenes matrimoniales, y a partir de ese momento el marido no podrá oponerse al ejercicio de la actividad profesional de su mujer; aunque la igualdad desde el punto de vista legal no se logrará hasta la década siguiente. Precisamente este punto, el de la actividad profesional es el más importante, pues el hecho de trabajar crea independencia económica, y ésta, se convierte en libertad: “c’est dans la dépendance économique que toutes les autres

<sup>56</sup> E. DE LA VEGA: *Op. Cit.*, p. 78

<sup>57</sup> B. SLAMA: *Op. Cit.*, p. 58

dépendances des femmes prennent leurs sources.”<sup>58</sup> Asimismo, debemos destacar la creación en mayo del 68 del movimiento feminista para la liberación de la mujer (M.L.F.), movimiento importante, pero al que no pertenecerá Marie Cardinal:

“En France, naissance du MLF (Mouvement de libération de la femme), [...] Ses objectifs principaux: obtenir l’abrogation des lois sur l’avortement et celles limitant le travail des femmes; libération des femmes de l’exploitation sexuelle et du travail domestique et possibilité pour chacune de disposer d’elle-même librement.”<sup>59</sup>

Por tanto, esta escritora será una de estas protagonistas conscientes de que es el momento de reaccionar y dispuestas a comprometerse y a luchar por la mujer. Para esto utilizará su escritura, su obra literaria; pero también se comprometerá con su imagen pública, con su voz, en la calle, en los medios de comunicación y en los lugares donde era invitada a participar:

A la fin des années soixante, je me suis engagée publiquement dans la lutte des femmes. Avec d’autres, j’ai brandi des pancartes devant les ministères, hurlé des slogans dans les rues. Nous avons fait bouger les choses, l’image de la femme est devenue floue, à sa place se sont esquissés des regards et des voix de femmes. Ces regards et ces voix, imprécis mais nouveaux et forts, sont entrés dans la quotidienneté, dans la culture. C’était une victoire.<sup>60</sup>

Asimismo, debemos tener en cuenta que Marie Cardinal está en esa época concluyendo su psicoanálisis, con lo que se ve incluso más afectada por el ambiente díscolo de la sociedad. En esos momentos es capaz de poner en tela

<sup>58</sup> G. HALIMI: *Op. Cit.*, p. 7

<sup>59</sup> C. RIGOLLET: *Les femmes dans le monde*, Hachette, 1996, p.38

<sup>60</sup> *Médée*, p. 43

de juicio toda norma o regla puesto que trata de dar un nuevo sentido a su vida, y este enjuiciamiento pasa evidentemente por la crítica de cualquier sector social obsoleto. Esta tarea será ardua, pues significa enfrentarse a siglos de tradición, a costumbres arraigadas y asumidas. Se requiere por tanto un gran coraje, un gran valor para demostrar que lo aprendido y asumido no tiene por qué ser lo más adecuado ni lo más correcto, y debe evolucionar con el paso del tiempo. No obstante, será necesario enseñar a rebelarse, a desprenderse del conformismo.

Por consiguiente, debemos destacar la gran valía de esta escritora que supo romper con los lazos que la unían a las tradiciones. Creció en una familia burguesa, en un matriarcado de varias generaciones, con una mentalidad y unas costumbres conservadoras profundamente arraigadas. Las adquirió y le fueron inculcadas desde pequeña; sin embargo, tuvo el coraje y la voluntad suficientes, no sólo para alejarse y eliminar de su vida esos esquemas aprendidos sino, además, para denunciarlos a través de la escritura. Y así lo explica ella misma en el siguiente pasaje de *Les mots pour le dire*:

Je n'avais pas de désirs, pas de volonté, pas de goût, pas de dégoût. J'avais été entièrement façonnée pour ressembler le plus possible à un modèle humain que je n'avais pas choisi et qui ne me convenait pas. Jour après jour, depuis ma naissance, on avait fabriqué: mes gestes, mes attitudes, mon vocabulaire. On avait réprimé mes besoins, mes envies, mes élans, on les avait endigués, maquillés, déguisés, emprisonnés. Après m'avoir décervelée, après avoir vidé mon crâne de moi, on l'avait bourré de la pensée adéquate qui m'allait comme un tablier à une vache. Et quand il s'est avéré que la greffe avait bien pris, que je n'avais plus besoin de personne

pour refouler les vagues qui venaient du tréfonds de ma personne,  
on m'a laissée vivre, librement.<sup>61</sup>

Lo expresa claramente, el modelo que había aprendido y que había seguido no era ni el elegido, ni el que más le convenía. Sencillamente, se trataba del modelo impuesto. Este fragmento refleja con expresiones de gran crudeza “m’avoir décervelée”, “avoir vidé mon crâne”, esa realidad a la que nos acabamos de referir, el “lavado de cerebro” adquirido de forma natural, puesto que la escritora no recibió un aprendizaje más severo que el de cualquier otra niña o adolescente de esa época, sino que fue educada según las normas que estaban impuestas y admitidas con normalidad en el estatus social al que pertenecía. Sin embargo, no debemos pasar por alto que la mayoría de las mujeres estaban completamente concienciadas del papel que les había tocado desempeñar en la sociedad, y ni tan siquiera se planteaban el querer cambiar de situación; era algo asumido de generación en generación. Y en este sentido, la mujer considerada extraña, excéntrica, es aquélla que se atreve a manifestar una opinión contraria y a actuar según sus convicciones. Es la mujer que se dedica a ser ella misma, a valorar su propia identidad y a rechazar la identidad que la sociedad quiere que represente:

“Mais la femme moderne est tout de même consciente, même si elle se sent égale de l’homme, qu’elle est un cas de figure particulier et que son rapprochement des hommes, son assimilation aux valeurs masculines –qui passent par une appropriation de l’intelligence, de la pensée et du langage de l’homme- ont un caractère d’exception, et elle est portée à expliquer ce fait encore insolite par sa propre personnalité.”<sup>62</sup>

<sup>61</sup> *Mots*, p. 195

<sup>62</sup> V. AEBISCHER: *Les femmes et le langage*. PUF, Paris, 1985, p. 91

Simplemente, eran pocas las mujeres que se planteaban si su situación era justa o no y, evidentemente, eran muchísimas menos las que se planteaban luchar por unos derechos. Enfrentarse a las tradiciones, a la realidad cotidiana, suponía señalarse, ponerse en evidencia; y, por tanto, entrar voluntariamente en la marginalidad y verse expuesta a la descalificación y al agravio de los demás, de un amplio sector de la sociedad:

“Lorsque la tradition enseigne le mépris envers les femmes, la supériorité masculine, lorsqu’elle n’accorde à la femme aucun pouvoir de décision sur sa propre vie, celle-ci intériorise les règles, se soumet à l’opinion publique et au consensus, dont elle ne peut transgresser les limites sans s’exposer au rejet, à l’opprobre, à la mort même.”<sup>63</sup>

Habían nacido así, se les enseñaba que su condición de mujer conllevaba, desde siempre, el sometimiento y obediencia; en primer lugar, al padre; después, al marido, y, si quedaban solteras, eran tuteladas por un hermano o cualquier otro familiar varón. No podían disponer de sus bienes ni administrarlos, y con el matrimonio sus dotes o herencias pasaban a manos del marido. No tenían acceso a la enseñanza ni a la cultura, salvo el mínimo permitido para poder mantener una conversación adecuada en reuniones, o tocar el piano, cantar, recitar...: “la culture d’une femme bourgeoise [...] ne pouvait être qu’une culture d’amateur, puisqu’elle ne débouchait pas sur l’exercice d’une profession.”<sup>64</sup> Pero no olvidemos que estamos refiriéndonos exclusivamente a las mujeres nacidas en el seno de clases altas. Así, Marie Cardinal cuenta:

<sup>63</sup> A. GOLDMANN: *Op. Cit.*, p. 152

<sup>64</sup> A. MARTIN-FUGIER: *Op. Cit.*, p. 238

En ce qui me concernait, puisque j'étais née chez de grands-bourgeois, il fallait également que je sache "diriger les domestiques", asseoir les invités à table dans un ordre convenable, décortiquer les crevettes et peler les fruits avec un couteau et une fourchette, entretenir une conversation "sinon intelligente, du moins qui se tienne, ma fille".<sup>65</sup>

Además, hasta la primera mitad del siglo XX en Europa era normal que el marido dispusiese de la salud de su esposa. La mujer necesitaba del consentimiento de su esposo para ser atendida por un médico o ser intervenida quirúrgicamente, (y a pesar de que esto hoy nos parece una aberración, sigue sucediendo en muchos países de África y Asia). Y así, una larga e interminable lista de prohibiciones e imposiciones que unas veces eran de tipo legal y, otras, de tipo religioso:

"Las mujeres quedaron confinadas en sus hogares, ocupándose del espacio doméstico y de parir hijos para asegurar la continuidad de los apellidos paternos en la familia. Perdieron todo derecho sobre los hijos una vez nacidos, sobre su crecimiento y educación, así como sobre el diseño de sociedad que hubieran deseado para ellos."<sup>66</sup>

Sin embargo, insistimos en ello, en el conjunto de la población, el porcentaje de mujeres que se rebelaban contra estas evidentes desigualdades era mínimo. La inmensa mayoría las asumía y se resignaba considerándolas normales e inherentes a la condición de mujer. La mayoría no se planteaban ningún cambio porque eran situaciones impuestas y transmitidas desde siempre; porque era y es difícil enfrentarse a siglos de tradición y de

<sup>65</sup> *Pieds-noirs*, p. 27

<sup>66</sup> S. BERBEL SÁNCHEZ: *Op. Cit.*, p. 90

costumbres; o simplemente, porque resulta más cómodo dejarse llevar, acostumbrarse, que dar lugar a situaciones conflictivas:

“Perpétuer les choses provoque toujours moins de heurts que vouloir les changer. Un peu comme ces femmes d’aujourd’hui qui ne veulent pas reconnaître l’existence de notre problème. Le reconnaître les obligerait à se déterminer. Et aussi à admettre que certaines peuvent échapper à ce qui leur est tracé comme destin. C’est toute l’histoire de cette fameuse quiétude par absence de connaissance.”<sup>67</sup>

Y volvemos a reiterarlo, hablamos de mujeres privilegiadas por su nacimiento, porque la situación de las que además de tener menos recursos económicos, no tenían acceso a la cultura, era muchísimo más dura e injusta, sin que por este motivo fuesen más combativas o revolucionarias. Y éste es por tanto el aprendizaje que esta escritora también recibió, el “adiestramiento”, palabra que Marie Cardinal prefería usar, al que fue sometida día a día, y contra el que se atreve a levantar su voz. Esta autora formará parte de esa creciente minoría, que a pesar de la influencia ejercida por el medio y el ambiente rígido y estricto en cuanto a la educación y los valores, siente que la desigualdad la corroe y que ya es necesario plantear y promover cambios:

Féministe ou pas, il paraît nécessaire de rétablir les faits. Rétablir les faits, cela veut dire ouvrir les faits, tenir compte de tous les éléments qui les composent. Rendre aux femmes la place qui est la leur dans l’aventure des êtres humains ne serait pas seulement réparer une injustice, ce serait surtout dénoncer un mensonge raciste

<sup>67</sup> G. HALIMI: *Op. Cit.*, pp. 25-26

qui blesse tout le monde et fausse, maintenant, la progression des gens en Occident, et probablement ailleurs aussi.<sup>68</sup>

Así pues, Marie Cardinal engrosará esa lista de mujeres valientes - teniendo siempre presente la época histórica en la que se formaron y vivieron su juventud- que se atreven a ir más allá con sus palabras o con sus hechos, sin temer a descalificaciones o al rechazo social. Forma parte de este grupo de mujeres modernas, vanguardistas que rompen con la imagen tradicional de la mujer (cuya cualidad esencial es la pasividad) para situarse en el lado opuesto – considerado masculino-, el lado reservado hasta entonces al pensamiento y a la acción:

“Cette femme moderne peut être considérée comme déviante, si on la compare à la femme traditionnelle. Son comportement particulier est déviant par rapport à un comportement social général. Elle se situe en rupture avec l’image traditionnelle de la femme soumise, dépendante et oisive puisqu’elle se rapproche d’un domaine qui a traditionnellement été réservé à l’homme: celui de l’intelligence et de l’action, de la pensée et du langage.”<sup>69</sup>

De hecho, cuando Marie Cardinal publicó *La clé sur la porte*, recibió bastante correo de sus lectores recriminándola por las experiencias que se relataban en esta obra. No obstante, siguió adelante, y su siguiente novela, *Les mots pour le dire*, fue aún más atrevida y rompió moldes: “Des femmes ont osé braver ses “lois”. Elles ont osé les transgresser. Envers tout et contre tout. Très lucidement, en assumant tous les risques, tels le mépris, le rejet, la haine, les

<sup>68</sup> *Médée*, p. 50

<sup>69</sup> V. AEBISCHER: *Op. Cit.*, p. 90

sarcasmes, la marginalité, l'anormalité, le déshonneur.”<sup>70</sup> Así, Marie Cardinal comentará de qué forma su madre -tal y como les sucedió también a otras muchas mujeres- en el momento en que se vio obligada a marcharse de Argelia y dar un giro a su vida, tuvo un gran miedo inconsciente a hablar, a expresar sus sentimientos libremente. Dice que su madre nunca supo rebelarse simplemente porque le faltó esa enseñanza necesaria para poder hacerlo: *Elle a eu peur de se révolter avec les mots et les gestes de la révolte, elle ne les savait pas, ON ne les lui avait jamais appris.*<sup>71</sup>

Esas reglas que su madre aprendió y fue incapaz de contestar, son las mismas que le fueron transmitidas a ella y que fueron engullidas de forma natural sin que tampoco se plantease, en esos años, un sentimiento de desacuerdo y rebeldía. Así lo comenta en *Au pays de mes racines: Mais pendant tout le temps de l'enfance les lois et les règles des Méditerranéennes qui m'entouraient sont entrées dans ma tête et dans mon corps sans qu'il me vienne à l'idée de les contester.*<sup>72</sup> Ésta será pues la labor que se imponen esta escritora y otras muchas mujeres: la de animar a otras féminas a manifestarse y expresar libremente su pensamiento, su descontento. El momento histórico propiciará además una nueva visión de la educación, de la vida en general, y concretamente fueron unos años que marcaron positivamente a Marie Cardinal.

Pero, ¿cómo realizará esta labor la escritora? Lo hará de dos formas: una más directa, manifestando su opinión públicamente y en persona; otra, más sutil, a través de sus escritos, dando vida a personajes autónomos que se cuestionan precisamente todas estas tradiciones. Así, las protagonistas que describe en sus novelas cuentan en sus relatos las normas que les han sido enseñadas; analizan por qué no se sienten bien con la vida que llevan, el

<sup>70</sup> WILWERTH, E.: *Visages de la littérature féminine*, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1987, p. 12

<sup>71</sup> *Mots*, p. 341

<sup>72</sup> *Racines*, p. 21

malestar que las invade; finalmente, denuncian esos valores, los ponen en tela de juicio. Sus personajes serán un vivo reflejo de lo que Marie Cardinal desea para la mujer: una vida sin ataduras, libre.

Pondrá en tela de juicio y criticará dura y directamente todo lo que le desagrade de la sociedad. En este sentido, *Les mots pour le dire* y *Autrement dit* serían el más vivo ejemplo. En ambas obras se hace un recorrido por la vida de la escritora con una crítica mordaz a las imposiciones de la educación, a los esquemas aprendidos y a la sociedad en general. La redacción de la primera es, además, la que hace surgir en la escritora, en primer lugar, esa toma de conciencia a la que nos hemos referido precedentemente. En segundo lugar, la construcción de esa identidad propia y personal, tan necesaria para expresarse en libertad:

“La construcción de su identidad es, en cada momento histórico y en cada ámbito cultural resultado de un complejo juego de negociaciones entre el deseo femenino de autoexpresión siempre camuflado, a menudo camuflado incluso de quien escribe, y el poder.”<sup>73</sup>

Efectivamente, para poder juzgar a la sociedad, es necesario tener las ideas claras, tener un “yo” fuerte capaz de rechazar los convencionalismos. Juega un papel importante la escritura íntima y personal, la transmisión en el papel de la propia vida, ya que éste será el preámbulo para romper con la norma y criticarla. En este sentido, las dos obras anteriormente citadas fueron fundamentales para la escritora:

“La recherche du principe d’identité s’affirme en rupture avec les conformités établies. Je ne veux plus ressembler à tout le

<sup>73</sup> A. USANDIZAGA: *Op. Cit.*, p. 179

monde, je veux ressembler à moi-même, et pour y parvenir, rassembler autour de moi les éléments de ma propre vie. Révolution dont témoignent souvent, sous des formes diverses, les auteurs d'écriture du moi, au début de leurs autobiographies ou journaux intimes.<sup>74</sup>

Sin embargo, ese pensamiento de satisfacción por haberse deshecho de las conductas impuestas y haber sido capaz de criticarlas en sus libros se transforma con el paso del tiempo. Así, se nota cierta actitud pesimista en su última obra ya que a pesar del espíritu luchador e inconformista que muestra la protagonista, llega a dudar de su actuación ante la vida. El personaje, Lola, tras haber llevado una vida ajena a convencionalismos, al final duda de sí misma, de haberse desarraigado totalmente de ellos:

Lola pense qu'elle ne sait pas qui elle est. L'image qu'on lui a imposée dans son enfance et à laquelle elle a voulu se conformer, est établie si profondément dans son esprit que, maintenant, à la fin de sa vie, elle ne sait plus si cette image est elle ou n'est pas elle.<sup>75</sup>

En definitiva, la escritura tiene una finalidad concreta, se convierte en un espejo en el que mirarse, un espejo para la lectora. Por otra parte, sirve a la propia escritora puesto que transmite a sus personajes parte de sí misma, los impregna de su carácter, de su temperamento. “[...] l'acte d'écrire induit aussi une recherche permanente, une construction progressive de leur personnalité. La femme ne cesse de quêter, de tâtonner à l'intérieur d'elle-même, dénouant peu à peu sa brousaille.”<sup>76</sup> Quizá sea esta sinceridad, esa realidad que se evidencia en las obras de Marie Cardinal la que la pone en contacto, la acerca a sus lectoras. Sus personajes resultan auténticos, con sus virtudes y sus defectos;

<sup>74</sup> G. GUSDORF: *Op. Cit.*, p. 245

<sup>75</sup> *Amour*, pp. 148-149

<sup>76</sup> I. GARCÍA: *Op. Cit.*, p. 67

las historias que recrea plantean situaciones de la vida cotidiana. Por tanto, es fácil para muchas lectoras verse a sí mismas reflejadas en esas protagonistas; pensar que han vivido sensaciones similares; en suma, identificarse con el personaje y con la escritora:

“[...] le personnage a une existence propre, une “épaisseur psychologique”, une identité (d’ailleurs variable d’un lecteur à l’autre). On peut supposer que l’image que l’on garde de tel personnage dépend au moins autant de ce que l’on projette sur lui, de la façon dont on s’identifie ou s’oppose à lui, de l’acquis culturel avec lequel on l’aborde. Cette image cristallise tous les fantasmes du destinataire et résulte d’une interprétation subjective souvent fort éloignée du projet initial de l’auteur.”<sup>77</sup>

La propia escritora era consciente de este sentir de sus lectoras; sin embargo, Marie Cardinal, en lugar de “subirse al pedestal”, al encumbramiento que da el hecho de convertirse en escritora de éxito, hace precisamente lo contrario, se baja al nivel de sus lectoras, y les plantea que, en definitiva, no deja de ser una mujer como cualquiera de ellas. Probablemente, ahí radica su éxito. Sus obras seducen a sus lectoras, y es ella misma quien manifiesta su opinión sobre este tema en una entrevista, e intenta explicar cómo se produce ese gancho con las lectoras; en definitiva, los motivos de su éxito:

[...] pourquoi ces livres ont de tels succès? Parce que c’est la vie de toutes les femmes. Moi, je suis une femme parmi d’autres. Ce qui ne touche que moi, je n’y touche pas, mais ce qui est propre à la femme, à une vie de femme, ça, j’y vais de toutes mes forces. Et c’est

<sup>77</sup> B. VALETTE: *Op. Cit.*, p. 111

sûr que toutes les femmes sont faites comme moi. C'est tout. Et elles s'y retrouvent, elle s'y reconnaissent.<sup>78</sup>

Por otra parte debemos subrayar su intención, su deseo de destacar la importancia del papel de la mujer en la sociedad, y no nos referimos a mujeres cuya trayectoria haya sido reconocida, (también lo hace) sino a la mujer sencilla, cotidiana. Probablemente ese sentimiento, esa intención están marcados por la experiencia que ella misma vivió durante muchos años antes de comenzar su carrera literaria (la de esposa y madre con tres hijos). Estas circunstancias quedarán evidenciadas en sus obras y en sus personajes, y así lo transmitirá: *avant de devenir écrivain j'ai été la femme que je devais être, celle que mon éducation et que mon instruction avaient préparée. J'ai été une mère, une épouse, une ménagère et ça pendant longtemps.*<sup>79</sup>

Marie Cardinal tiene la visión de la mujer emancipada que se dedica a una profesión que le satisface; pero, asimismo, ha tenido la experiencia anterior, y, por tanto, tiene la visión de la mujer que se dedica a su hogar. Ambos polos quedarán plasmados en sus obras. La cita anterior lo recoge, antes que escritora, ha sido esposa y madre, siguiendo los pasos de la preparación recibida. Esta escritora, que pertenece a una familia de la alta burguesía, es formada todavía con el mismo tipo de educación que recibieron su madre y abuela, con los mismos tópicos:

“Así, la mujer de la burguesía es un ser abocado, inevitablemente, al matrimonio, hacia cuya consecución se orienta toda su educación desde el nacimiento. Nodrizas, nurses y más tarde institutrices, son las encargadas de un proceso de socialización, llevado a cabo generalmente dentro del seno familiar que contribuirán a crear la mujer ideal, que habrá de convertirse más

<sup>78</sup> C. MARRONE: “Un entretien avec Marie Cardinal”, *Women In French Studies*, p. 128

<sup>79</sup> *Autrement*, p. 60

tarde en la esposa ideal y por último (ya a finales del siglo XIX y comienzos del XX) en la madre ideal.”<sup>80</sup>

Por otra parte, debemos tener en cuenta otro factor que incide aún más en esa educación obsoleta, y es que estamos hablando de una familia que reside en África. Los aires renovadores que paulatinamente se iban produciendo en Europa, en Francia, no llegan o llegan mucho más tarde a las colonias, que mantienen un espíritu más conservador en todos los niveles, y en lo que respecta al desarrollo de la mujer, aún más. Así pues, los valores que recibe durante su vida en Argelia, son incluso más tradicionales:

“Toutes les sociétés traditionnelles ont cherché à bien assigner aux femmes des fonctions spécifiques, et l’éducation des filles n’a pas d’autre but. Ce fut vrai en Europe jusqu’à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, c’est resté vrai en Afrique jusqu’au seuil des indépendances, la colonisation ayant longtemps négligé toute réflexion novatrice dans ce domaine.”<sup>81</sup>

### 7.2.1.- El papel desempeñado por la mujer como madre.

“Cette question de l’entrée dans le monde des états de femme par l’éventualité du mariage fait le thème principal de la plus grande partie de la littérature romanesque [...] C’est un moment critique [...] sur le plan psychanalytique, parce qu’il exige de la jeune fille qu’elle endosse l’identité de la femme mariée, qu’elle se mette

<sup>80</sup> C. SAEZ BUENAVENTURA: “Salud y enfermedad psíquica en la mujer”, *Desde el feminismo*, n°1, otoño, 1986, p. 47

<sup>81</sup> Y. KNIBIEHLER, R. GOUTALIER: *La femme au temps des colonies*, Stock, Paris, 1985, p. 218

symboliquement à la place de celle qui depuis toujours occupait cette place, la place de l'épouse et mère des enfants de l'homme."<sup>82</sup>

El matrimonio, la mujer en el hogar, el paso de joven soltera a esposa y madre, es una cuestión que, por su especial relevancia para la mujer, es frecuentemente tratada en la literatura. Marie Cardinal también se hará eco de esta inquietud, -que fue en su momento la suya propia-, y la describirá en sus escritos. Así, en *Écoutez la mer*, *La souricière*, *Les mots pour le dire*, *Une vie pour deux*, *Le passé empiété* y *Les grands désordres* planteará esta situación. En todas estas novelas encontraremos protagonistas que son mujeres casadas o que lo han estado, con hijos, y se plantea en ellas la dificultad de compaginar el matrimonio y los hijos con la independencia y la autonomía propia. Marie Cardinal hablará del matrimonio, y del papel de la madre, aunque con su toque particular.

En *Les grands désordres*, la protagonista, Elsa, pasará por la fase de joven casada y madre. Sin embargo, esta autora le dará un valor añadido: el coraje y la independencia. Estas cualidades harán que el personaje no quede postergado a esta tarea; y, a través de la lectura, se indicarán las distintas fases por las que pasa. En primer lugar se trata de una mujer que se casa muy joven, y en este matrimonio, también se convierte muy pronto en madre. Asimismo, por las circunstancias de la guerra, de madre joven, la protagonista pasa a viuda precoz.

La escritora hará alusión al nuevo lenguaje que utiliza la protagonista cuando está recién casada. Dirá que su joven matrimonio queda evidenciado en su expresión, en el uso de un vocabulario particular, propio de su nuevo estado civil. Así el narrador dirá: *a cette époque elle utilisait le vocabulaire des jeunes femmes, des jeunes mères de famille.*<sup>83</sup> Sin embargo, este léxico evolucionará con el paso del

<sup>82</sup> N. HEINICH: *Etats de femmes*, Gallimard, 1996, pp. 24-25

<sup>83</sup> *Désordres*, p. 73

tiempo, cuando Elsa adquiere estudios, una formación universitaria, (aunque trataremos más específicamente este tema en el apartado siguiente).

Por otra parte, como acabamos de comentar, esta protagonista es presentada como una mujer independiente y fuerte frente a la adversidad: un ejemplo a seguir. A pesar de enviudar joven y tener una hija pequeña, decide valerse por sí misma sin renunciar por ello a realizar su sueño de proseguir con sus estudios: *Elle a trouvé un emploi de secrétaire et elle a repris ses études, le soir avec des cours par correspondance. Ça a pris le temps que ça a pris mais elle a obtenu ses diplômes.*<sup>84</sup> Finalmente se transforma en una mujer culta e instruida, capaz de comprender esos dos polos opuestos: el de la mujer sencilla, madre, que está en su hogar y el de mujer emancipada. *Elsa Labbé est une femme instruite, plus instruite que la moyenne des gens. Elle est devenue une spécialiste.*<sup>85</sup>

Ya indicamos anteriormente que una particularidad de esta escritora es su visión heterogénea de la vida. Por su nacimiento, crece en un ambiente de lujo y bienestar económico. Por sus circunstancias personales posteriores, desarrolla una vida de trabajo y lucha diaria que la lleva a adentrarse en otros ambientes menos favorecidos económicamente. Pero, por otro lado, es una persona culta, bien formada, madre, y como vemos, conocedora de diferentes situaciones. Por tanto, observamos el paralelismo, la proyección de esa riqueza vivencial trasladada a su obra. Asimismo, observamos el desarrollo, la evolución psicológica y personal de este personaje, que termina pareciendo una persona real en lugar de un personaje ficticio. Además, éste será un proceder característico de Marie Cardinal, crea personajes auténticos, que parecen sacados de la realidad: “El personaje no es un ser humano, sino que lo parece. No tiene una psique, personalidad, ideología, competencia para actuar, pero sí posee rasgos que posibilitan una descripción psicológica e ideológica.”<sup>86</sup>

<sup>84</sup> *Désordres*, p. 58

<sup>85</sup> *Désordres*, p. 123

<sup>86</sup> M. BAL: *Op. Cit.*, p. 88

El hecho de mostrar una protagonista independiente, luchadora y con afán por adquirir estudios universitarios, contrasta con lo expuesto anteriormente acerca del concepto que se tiene en el seno burgués sobre la cultura. Ya decíamos antes que la enseñanza burguesa no iba encaminada a la adquisición de estudios universitarios; por tanto, vemos el alejamiento de esta escritora de esos planteamientos, y la presentación de personajes completamente opuestos a los valores que le fueron transmitidos y que eran los considerados correctos y apropiados para la mujer.

Finalmente, debemos detenernos en el concepto que esta escritora tiene sobre la madre; pues, aunque esta doble visión la lleva a acentuar el valor del papel de la mujer sencilla, sin ningún protagonismo social específico, por otro lado, no se siente en absoluto de acuerdo con el papel que socialmente desarrolla la madre. Vamos a ver cómo este concepto evoluciona en su pensamiento y en sus escritos. En *Les mots pour le dire* ya expone ampliamente este desacuerdo, si bien en esta obra no se refiere todavía específicamente, como lo hará posteriormente, a la madre sino a la mujer en general. Sólo reproduciremos –debido a su longitud– algunas frases de este pasaje:

Jusque là je n'avais jamais mis en cause la notion de féminité, cette qualité spécifique de certains êtres humains qui ont des seins, des cheveux longs, des visages maquillés, des robes [...]

C'était faux! Moi, je savais ce que c'était qu'une femme. J'en étais une. Je savais ce que c'était que de se lever le matin avant les autres, de préparer le petit déjeuner, d'écouter les enfants [...] Les repassages de l'aube, les raccomodages [...] préparer les légumes des repas [...]

C'est ça être une femme: servir un homme et aimer des enfants jusqu'à la vieillesse.<sup>87</sup>

<sup>87</sup> *Mots*, pp. 308-310

En este largo párrafo denuncia una a una las distintas tareas ejercidas por la mujer, la desazón producida por la monotonía de un trabajo realizado a marchas forzadas, de forma mecánica, con apremio, con esfuerzo y sin recompensa. Enumera con decepción esa labor realizada sin descanso día a día, mes a mes, año tras año desinteresadamente, y sin ningún aporte, sin ningún beneficio que revierta exclusivamente en la mujer, en su desarrollo personal e intelectual. “Con el tiempo, las inquietudes personales que un día existieron se van apagando y algunas mujeres entran en un estado de monotonía intelectual que empobrece sus vidas y resulta más tarde difícil de superar.”<sup>88</sup>

Marie Cardinal incide de nuevo en este tema en *Autrement dit*, pero en esta ocasión delimitando, especificando la parcela de su crítica: la madre. Sus declaraciones parecen contradictorias puesto que, por una parte, reconoce el mérito y la labor de la mujer en el hogar; pero, por otra, censura esta labor con dureza. Sin embargo, son contradictorias en apariencia ya que Marie Cardinal no sólo es capaz de valorar y reconocer la labor de una madre, sino también lo es de denunciar la falta de consideración que se le tiene y que ella tiene hacia sí misma al permitir y resignarse a esa desvalorización de la importante función que realiza:

Les mères, aujourd’hui, ne comprennent pas comment tout l’amour, toute la peine, tout le dévouement, tout le travail, toutes les nuits blanches qu’elles donnent n’aboutissent qu’à l’ennui désertique des ménages, qu’à la jeunesse chômeuse et désenchantée, qu’à la solitude peuplée de poussière, de canaris et de colifichets.<sup>89</sup>

Sus palabras son elocuentes, las madres están desamparadas, frente al gran esfuerzo personal que realizan, sólo reciben en compensación la desidia de

<sup>88</sup> S. BERBEL SÁNCHEZ: *Op. Cit.*, p. 115

<sup>89</sup> *Autrement*, p. 190

las tareas domésticas, el desencanto y la soledad. La finalidad oculta de estas palabras es evidente: critica la falta de concienciación y reconocimiento por parte de la sociedad ante el papel ejercido por la madre. Denuncia el deterioro sufrido por éstas durante siglos, pero también se siente indignada ante la falta de reacción, ante la resignación de la mujer. Más adelante, cuando escribe *Les grands désordres*, esta postura de censura hacia la sociedad se radicaliza. Considera la escritora que la madre no es más que una figura deformada por la sociedad para imputarle cualquier tipo de enfermedad, error o lastre:

La culpabilité des mères gâche la vie de tout le monde; [...] je trouve inadmissible qu'on mette sur le dos des mères la plupart des errements de nos sociétés [...] Les délinquants, les malades mentaux, les drogués, les alcooliques ont eu des mères trop ceci ou trop cela! [...] Les mères ne sont bonnes que lorsqu'elles sont annulées par leurs sacrifices [...] On ferait mieux d'essayer de comprendre comment de mères elles sont devenues mamans [...] On ne m'écoutait pas quand je disais et écrivais ça. On disait que j'étais féministe! C'est idiot, je déteste les ghettos [...] Il s'agit d'un phénomène sociologique, d'un phénomène économique! [...] La maman est une des monstruosités des temps modernes [...] Les mères ont le droit d'avoir une vie.<sup>90</sup>

La protagonista califica a la madre como una de las monstruosidades de los tiempos modernos. Sin embargo, no debemos interpretar estas palabras rigurosamente: lo monstruoso es la figura, el papel que quiere imponer la sociedad a la madre; es decir, el papel de persona abnegada que sacrifica por su familia esa parcela de tiempo personal que debería dedicarse a sí misma, (tiempo personal del que sí disponen los demás miembros que constituyen la unidad familiar). Pero además, por si esto no fuese suficiente, en la cita que

<sup>90</sup> *Désordres*, pp. 190-191

hemos visto precedentemente, la protagonista denuncia el maltrato que recibe la madre por parte de la sociedad: se le atribuye más responsabilidad de la que le corresponde y se la hace responsable de los males de la sociedad: alcohol, drogas, delincuencia.

Al ser la madre la persona que dedica más horas al hogar, también suele recaer sobre ella el peso de la educación de los hijos; peso frecuentemente poco compartido -como es el caso de esta escritora-, por tanto, una buena o una mala gestión en lo que a la educación se refiere, generará posteriormente unos buenos o malos ciudadanos, y la búsqueda de un culpable social de esos “ciudadanos malos”. Por consiguiente, aunque aparentemente rechace el papel de madre, realmente lo que proclama es una defensa de ésta en cuanto persona, y por ello, la cita que hemos visto anteriormente termina con una clara justificación de su pensamiento: la madre es una persona que tiene derecho a tener una vida propia, o sea, independiente, personal, fuera del hogar. Denuncia la falta de un tiempo de dedicación personal y exclusivo para ella. Así lo han visto y lo comentan también otros autores:

“[...] l’identité de mère impose des sacrifices: celui de son temps et de l’attention portée à sa vie personnelle, à son expérience antérieure; mais aussi celui de la dimension pleinement sexuée de l’épouse, disponible au désir de son mari autant qu’aux exigences de ses enfants.”<sup>91</sup>

Más adelante, cuando Marie Cardinal traduce “Medea”, vuelve a reiterarse en estas manifestaciones. Comenta cómo las circunstancias de la vida –que la llevan durante un tiempo a una posición económica menos holgada- la acercan a muchas mujeres que sólo se dedican al hogar, a ser madres. Este acercamiento no le gusta; sus palabras son contundentes, “écoeurante

<sup>91</sup> N. HEINICH: *Op. Cit.*, p. 115

guimauve”: *Il a fallu que les circonstances m’enfoncent méchamment la tête dans ma propre vie, qui est une vie de femme, pour que je réagisse: je n’ai pas aimé ce plongeon, je n’ai pas voulu me noyer dans l’écoeurante guimauve des mamans.*<sup>92</sup>

Esta es una problemática que preocupa profundamente a esta escritora ya que, por una parte, siempre valora en sus escritos la maternidad; las protagonistas de sus libros tienen hijos que han deseado y se sienten felices por ello. Pero por otra parte, la maternidad acaba planteándose como una trampa para la mujer ya que le impide la realización de actividades profesionales y personales. Así, de nuevo, la narradora de otro de sus libros, *Le passé impiété*, comenta que su propia familia la hace sentirse mal porque no es capaz de asimilar que la protagonista tenga éxito con sus bordados. Su familia no la ve como a una persona capaz de crear con el bordado, sino como a una madre que se entretiene en sus ratos de ocio con su costura: *Ma famille, avec une obstination qui me mettait mal à l’aise, ne me sortait jamais du cadre qui aurait dû être le mien, celui d’une mère de famille ayant passé la quarantaine et qui occupait ses loisirs à broder.*<sup>93</sup>

En conversación mantenida con la hija de la escritora, Alice Ronfard, se le preguntó acerca de este concepto. Nos decía que, según su opinión, Marie Cardinal se sentía culpable de su papel de madre, ya que deseaba una libertad que era difícil de obtener y conjugar con sus responsabilidades de madre de familia numerosa, que además estaba sola para educar a sus hijos. Según su hija, en determinados momentos de su vida le resultaba especialmente duro asumir el sacrificio de la propia independencia en favor de la dedicación a sus hijos.

<sup>92</sup> *Médée*, p. 48

<sup>93</sup> *Passé impiété*, p. 44

### 7.3.- El valor de la palabra

Tous ces mots servaient à désigner la valeur des choses mais pas leur vie. La hiérarchie des valeurs était établie depuis longtemps, elle était transmise de génération en génération: une succession de mots qui me servaient de squelette et de cervelle.<sup>94</sup>

Ya hemos visto cómo esta escritora es introducida en los valores burgueses a través de su educación. Vamos a ver ahora cómo lo hace a través del uso del lenguaje. En esta cita manifiesta claramente lo ya expresado en otras acerca de su “adiestramiento”, pero en esta ocasión resaltando que esas palabras enseñadas generación tras generación, como ella misma indica, ese uso particularmente “correcto” del lenguaje le sirven de esqueleto y de cerebro. Resaltemos las dos partes del cuerpo elegidas a modo de ejemplo, el esqueleto y el cerebro. Esta elección no es casual: el esqueleto es nuestra base, es como el pilar que nos sostiene. El cerebro, nuestro órgano vital más importante, el que dirige todas nuestras acciones. Por tanto, ya desde los mismos cimientos, limitaciones para hablar, para expresarse, en definitiva, para comunicarse:

“Le langage n’est plus qu’un moyen de communication, il est aussi le médium qui conserve notre image, notre identité. Notre parole modèle notre histoire, et l’histoire ne nous communique que ce qui se laisse dire par l’outil qu’est le langage. Le langage est un système analogue à celui des normes et des valeurs, il reproduit ces normes et du même coup les rétablit.”<sup>95</sup>

<sup>94</sup> *Mots*, p. 286

<sup>95</sup> G. BREITLING: *Op. Cit.*, p. 69

Esta limitación se proyectará fundamentalmente en las palabras usadas para describir su propio cuerpo y para manifestar sus sentimientos, y ésta será la primera traba que deberá eliminarse. “Si la femme écrit, c’est aussi pour tenter de retrouver à travers ce long cheminement intérieur, ce retour à son corps, qui inaugure son accession à l’écriture et représente une des premières caractéristiques de l’écriture féminine.”<sup>96</sup> No obstante, estos cambios, esta formación no se efectuarán fácilmente, ni se realizarán rápidamente. Se requerirá un proceso de maduración que pasará por una fase inicial de autorreconocimiento de la propia mujer y de aceptación de su imagen corporal:

“[...] le schéma corporel réfère le corps actuel dans l’espace à l’expérience immédiate. Il peut être indépendant du langage entendu comme histoire relationnelle du sujet aux autres. [...] L’image du corps réfère le sujet du désir à son jouir, médiatisé par le langage mémorisé de la communication entre sujets. Elle peut se rendre indépendante du schéma corporel.”<sup>97</sup>

El aprendizaje de las normas es tan profundo, el lavado de cerebro tan eficaz, que es necesario en primer lugar una mirada al interior para descubrirse, aceptarse, y exteriorizar el pensamiento y los sentimientos. Escribir se convertirá en una forma de autoafirmación: “En fait, la plupart des écrivaines se sont engagées dans la création en visant un but précis et primordial: être! C’est-à-dire sortir du non-être de leur condition. Ecrire pour exister, se donner une identité (à défaut d’identité juridique), s’affirmer, se réaliser.”<sup>98</sup> ¿Cuál es la causa que produce esta desorientación de la mujer? Quizá debamos remontarnos bastante lejos en el tiempo. Probablemente esa aceptación de quedar relegada a un segundo plano social, a un papel reproductor, influye en esta pérdida de identidad:

<sup>96</sup> I. GARCIA: *Op. Cit.*, p. 64

<sup>97</sup> F. DOLTO: *Op. Cit.*, p. 24

<sup>98</sup> WILWERTH, E.: *Op. Cit.*, p. 17

“Desde hace muchos siglos, la civilización occidental ha contemplado al mundo y a sí misma desde la clásica visión escindida que opone naturaleza y cultura. [...] Tradicionalmente, se ha adscrito a las mujeres a uno de estos polos del binomio, el de la naturaleza.”<sup>99</sup>

Por tanto, al asumir la mujer que su espacio es el privado y familiar, llega un momento en el que queda completamente enajenada, abstraída y no ve posible el poder desempeñar otro papel en la sociedad: “La adscripción al ámbito de lo natural tuvo un efecto sobre las mujeres, [...] las relegó al espacio privado y vetó su acceso al ámbito social, al pensamiento, al terreno donde es posible la construcción del mundo.”<sup>100</sup> La consecuencia de todo esto es una búsqueda primera de esos valores perdidos; es primordial para la mujer recuperar esas señas de identidad borradas para dar paso a un recuerdo de la mujer, a una memoria colectiva que la asocia – como hemos indicado- al ámbito familiar:

“Les femmes ont une mémoire familiale parce que leur sphère sociale est celle de la reproduction familiale; non pas parce que ce sont des femmes; mais parce que ce sont des mères de famille, responsables socialement de la reproduction des adultes et de la production des enfants.”<sup>101</sup>

Marie Cardinal siente esa necesidad en repetidas ocasiones. La primera y más importante es una necesidad tanto física como psicológica. La llevará a cabo con la larga terapia que sigue y que la ayudará a descubrir al ser que hay en ella. Después, lo expresará claramente en sus escritos. Así en *Au pays de mes racines* dirá: *il faut que j'écrive pourquoi je remplis ces pages [...] Retrouver mes racines.*

<sup>99</sup> S. BERBEL SÁNCHEZ: *Op. Cit.*, p. 88

<sup>100</sup> S. BERBEL SÁNCHEZ: *Op. Cit.*, p. 90

<sup>101</sup> I. BERTAUX-WIAME: *Op. Cit.*, p. 53

*Me confronter avec moi-même.*<sup>102</sup> Asimismo, la narradora de *Amour... amours...* mencionará precisamente esta introspección que hace la protagonista sobre sí misma: *Elle regarde tout ce qu'elle peut voir dehors. Dedans, dans sa tête, à l'intérieur de son corps, elle regarde inlassablement l'amour et le désamour, inlassablement.*<sup>103</sup>

Para muchas mujeres, esta búsqueda se realizará a través de la escritura. La escritura se transforma en la válvula de escape de la mujer; en una forma de terapia personal: "Il va de soi que la prise de conscience de la femme en tant qu'être va de pair avec la volonté de chercher à se connaître, à faire surgir de l'écriture sa propre identité."<sup>104</sup> Al escribir, la mujer proyecta en sus escritos su personalidad. Analiza y reflexiona acerca del curso de su vida, de su integración en la sociedad. Estudia su carácter, con las transformaciones que produce el paso del tiempo; en suma, construye día a día su identidad y la refleja en sus escritos. Esta es una cuestión en la que incide más de un estudioso del tema:

"[...] en muchos casos la mujer ha utilizado la escritura para verter su mundo interior, para responder a las grandes cuestiones del ser humano: ¿quién soy yo? La reflexión sobre la propia identidad corrige o complementa la imagen del yo forjada desde fuera. De alguna manera, la mujer se asoma a la propia vida a través de la ventana de la escritura; y al hacerlo se plantea además muchos problemas relacionados con esta última. La metaliteratura, es decir, la reflexión literaria dentro del texto, es práctica habitual en la novela moderna, no sólo femenina."<sup>105</sup>

Cuando Marie Cardinal comenzó a escribir, esos primeros cuadernos eran una prolongación de su terapia, la prolongación plasmada en papel. Tenía una urgencia física y personal por expresarse. Después, con su escritura más

<sup>102</sup> *Racines*, p. 83

<sup>103</sup> *Amour*, p. 9

<sup>104</sup> I. GARCIA: *Op. Cit.*, p. 64

<sup>105</sup> M. CABALLERO WANGÜEMERT: *Op. Cit.*, p. 24

personal, cuando redacta *Les mots pour le dire*, se adentra en sí misma; en su razón de ser y existir:

Le premier postulat des écritures du moi, c'est donc la croyance de l'existence de la première personne. "J'existe moi", et j'accorde à cette existence une certaine prééminence, un minimum d'importance; je voudrais davantage me centrer sur moi-même, ou me recentrer; tous ces moments en lesquels j'ai conscience de me disperser, je voudrais les regrouper, afin de leur assurer une cohérence nouvelle, en dégagant le sens de leur sens, l'unité immanente qu'ils explicitent et qui doit constituer ma raison d'exister."<sup>106</sup>

Más tarde, continuó sirviéndose de la realidad cotidiana, de su realidad, para crear sus novelas. Y podemos afirmar que, si en sus comienzos, los escritos de Marie Cardinal son para ella un medio para estudiarse a sí misma, después serán y son una fuente de la que beben otras muchas mujeres, una proyección de la vida real en la que se ven reflejadas. "En el contexto cultural actual contemporáneo, la recuperación de la autoridad verbal, expresiva y literaria, es requisito indispensable en la definición de la identidad."<sup>107</sup> Esta idea es percibida por más de un autor que, al analizar la escritura realizada por la mujer, destacan cómo se vislumbra en ésta un deseo de crear y manifestar algo novedoso, diferente a lo culturalmente asimilado. Para ello, la escritora se nutre de su propia experiencia, se adentra en lo silenciado hasta entonces; es decir, en una temática propiamente femenina como puede ser hablar con naturalidad tanto de su cuerpo como de sus sentimientos personales:

<sup>106</sup> G. GUSDORF: *Op. Cit.*, p. 226

<sup>107</sup> A. USANDIZAGA: *Op. Cit.*, p. 19

“Elles partagent le désir de vivre des retrouvailles avec leur corps, leur imaginaire, leur inconscient, leurs expériences dont elles se sentent dépossédées par une culture qui les censure; la nécessité de faire effraction dans le langage pour faire place à cette parole nouvelle; et pour cela, celle de partir de leur corps, de leur imaginaire, de leur inconscient, de leurs expériences qui demeurent comme des réserves d’inconnu -des réserves (de) sauvages- dans l’espace socio-culturel dit commun.”<sup>108</sup>

En el apartado sobre la finalidad de la autobiografía ya nos referimos al descubrimiento que esta escritora hizo de las palabras y la importancia que este hecho supuso para su carrera literaria. Como vimos, aprendió y le enseñaron desde la más tierna infancia a hacer un uso del lenguaje “recortado”, a utilizar eufemismos y giros con la finalidad de evitar ciertos vocablos. A modo de ejemplo citemos la ridícula expresión enseñada a la niña para orinar: *J’ai demandé à faire pipi. (Pour cela je devais dire à Nany: “Nany, number one, please.”)*<sup>109</sup> Sin embargo, lo que debemos destacar de este hecho es que el lenguaje enseñado al niño, no es el mismo que el enseñado a la niña. La niña debía aprender a tener buenos modales, no sólo físicos, sino verbales, por lo tanto, determinadas expresiones debían ser evitadas y sustituidas:

“A las niñas se las enseña a hablar como señoritas, a hablar en muchos sentidos más cortésmente que los niños o los hombres, y la razón para hacerlo es que la cortesía implica la ausencia de expresiones con asertos vigorosos: y el lenguaje femenino está estructurado para evitarlos.”<sup>110</sup>

<sup>108</sup> G. DUBY, M. PERROT: *Op. Cit.*, p. 429

<sup>109</sup> *Mots*, p. 180

<sup>110</sup> R. LAKOFF: *El lenguaje y el lugar de la mujer*. Ed. Hacer, Barcelona, 1995, p. 54

Las niñas aprenden unas determinadas formas y usos lingüísticos considerados más apropiados para la mujer. Pero, además, estos usos tienen otra finalidad: sirven para crear una base cultural encaminada a identificar a las niñas con lo femenino. Son un sello para producir una determinada conciencia femenina desde la más tierna infancia; así pues, desde pequeñas se las enseña a incorporar a su vocabulario y a sus costumbres estas formas y usos:

“[...] el género es uno de los atributos constitutivos del yo. La identificación facilita que podamos reconocernos similares a quienes poseen nuestro mismo género: nena, mamá, hermana, abuela, por lo tanto incorporamos las reglas que prescriben lo propio de niñas y mujeres, así como las designaciones que nos corresponden: nombres y pronombres, las formas lingüísticas para denominarnos y reconocernos.”<sup>111</sup>

Esta forma utilizada por Marie Cardinal con su nodriza, y que puede parecernos hoy en día una mera anécdota, es de gran relevancia pues, para esta escritora, fue un descubrimiento tras muchas sesiones de terapia. Llega un momento en el que la autora se da cuenta de que su forma de hablar, de expresarse, ha sido limitada y le ha impedido un auténtico desarrollo y una auténtica comunicación. El hecho de poder designar las cosas por su nombre, sin abochornarse ni sentirse incómoda por ello, es el motivo que origina un cambio en su forma de escribir, que será a partir de ese momento mucho más directa que en sus primeras novelas; será diferente, menos convencional, más natural: “Le tabou linguistique, comme les autres tabous, est garant du maintien de l’ordre social.”<sup>112</sup> Asimismo esta anécdota es una muestra de cómo el lenguaje condiciona psicológicamente a la persona, por la asociación de unos determinados usos con lo considerado incorrecto o vergonzoso y viceversa:

<sup>111</sup> N. LEVINTON DOLMAN: *El superyó femenino: la moral en las mujeres*, Biblioteca Nueva, 2000, p. 122

<sup>112</sup> M. YAGUELLO, *op.cit.*, p. 16

“El lenguaje influye en nuestra forma de percibir la realidad a través de un doble mecanismo: la realidad léxica de la lengua que atañe a la existencia de unas palabras y su significado; a la no existencia de otras palabras, es decir, al vacío léxico en torno a ciertos conceptos; al mayor o menor número de palabras pertenecientes a un determinado campo semántico; el valor asociativo de las palabras, y la realidad estructural de la lengua, que orienta nuestra forma de pensar según ciertos esquemas de referencia.”<sup>113</sup>

Pero significa mucho más, significa romper con unos ridículos comportamientos; romper con las barreras impuestas a través del lenguaje: “Il est évident que le langage ne sert pas qu’à communiquer des informations. Il y a des emplois rituels, ludiques, esthétiques, conventionnels du langage, qui, tous, sont codifiés comme éléments du comportement social.”<sup>114</sup> A raíz de este avance personal, es decir, cuando Marie Cardinal se siente por fin capaz de usar el vocabulario en toda su amplitud, sin parafernalias y sin sentir vergüenza por determinados usos, en el momento en que ella asume este cambio, es cuando toma conciencia de que éste no es un hecho aislado debido a la educación austera recibida en su casa, sino que más bien forma parte de la cultura, de la generación que le enseñó a ella, y de la anterior, y así sucesivamente. Este es un problema de generaciones, como ella misma dice en la cita que encabeza este apartado, y es un problema con el que ya es hora de cortar. Realmente, lo que plantea la escritora y lo que en su día se planteó ella misma, es el aprendizaje a decir no; es decir, a señalar y rechazar esos usos discriminatorios del lenguaje. Negarse a determinados formas conlleva, a su vez, negarse a seguir las normas:

<sup>113</sup> A. LÓPEZ VALERO: “Lenguaje, sexismo y educación”, en *Estudios sobre Mujer, Lengua y Literatura*, Santiago de Compostela, 1996, p.158

<sup>114</sup> M. YAGUELLO: *Op. Cit.*, p. 53

“Tal vez no nos sirvan las palabras que hemos aprendido en nuestra infancia; quizás debamos inventar otras para dar nombre a nuestros conocimientos. En cualquier caso, las mujeres no podemos decir *no* a la cultura, porque sólo la cultura proporciona trascendencia al ser humano, conciencia de sí mismo, libertad.”<sup>115</sup>

A propósito del eufemismo, Marina Yaguello comenta muy acertadamente que todo el vocabulario que forma parte de los tabúes sociales, el sexo, lo escatológico, lo peyorativo, etc., todo lo que produce vergüenza, o a lo que no podemos dar explicación, tiende a ser nombrado con un sustituto. Solemos buscar un vocablo alternativo más suave, tendemos a dar un rodeo a la palabra, como una manera de resguardarnos, de autoprotegernos que tenemos en la sociedad:

“Si l’on prend le mot (tabou) en sens large, oui, nous avons des tabous, dans la mesure où la société stigmatise certains mots qui font honte ou qui font peur, vaste domaine de l’innombrable, de l’obsène, qui comprend pêle-mêle: l’érotique, le scatologique, la mort, la maladie, tout ce qui est connoté péjorativement et que la société polie ne veut pas entendre, et contre quoi elle se prémunit grâce à l’emploi de l’euphémisme.”<sup>116</sup>

Precisamente con esos eufemismos, con esos tabúes es con lo que esta escritora decide terminar. Para ello utilizará su propia vida, su experiencia y su sentir con el que tantas lectoras encuentran similitud. Así contará cómo recibe correspondencia de sus lectoras apoyando sus escritos, cómo se comunica con ellas y esto la anima a seguir escribiendo, a continuar con su labor:

<sup>115</sup> S. BERBEL SÁNCHEZ: *Op. Cit.*, p. 91

<sup>116</sup> M. YAGUELLO: *Op. Cit.*, p. 32

Les tabous, le sacré, les mythes. Y toucher c'est toucher au dieu, toucher à l'homme. [...] Pour progresser dans ce noir je n'ai qu'une petite lumière: ma vie. Elle ne suffirait pas si de partout, des quatre coins du monde, ne me parvenaient des lettres, des mots, des voix, des phrases, des regards, des mains qui, en réponse à mes précédents livres, disent: "nous sommes pareilles, pareils", et qui me forcent à continuer.<sup>117</sup>

Por tanto, por qué se utiliza un lenguaje vetado de entrada, adornado para enmascarar o dulcificar hechos o relatos; cuál es el motivo que lleva a camuflar los sentimientos. Posiblemente habrá que buscar la respuesta en el propio lenguaje: "Les textes des femmes révèlent cette inadaptation, cette incapacité de la langue à traduire leurs sentiments, leurs désirs. L'échappée vers l'écriture est obstruée par ce vocabulaire limité, étriqué, bâtard dont elles disposent."<sup>118</sup> No solamente Irma Garcia sino también otros autores han observado este fenómeno, estas restricciones de la lengua y todos coinciden en que es empresa de la mujer el terminar con ellas. De este modo, esta escritora dice que ésta es la labor que ella se propone cuando escribe:

La parole est un acte. Les mots sont des objets [...] Les hommes les ont fermés hermétiquement, ils y ont emprisonné la femme. Il faut que les femmes les ouvrent si elles veulent exister. C'est un travail colossal, dangereux, révolutionnaire que nous avons à entreprendre. Ce sont bien ces mots-là que j'écris.<sup>119</sup>

Además, a esta dificultad que se encuentra la mujer en el lenguaje para comunicar sus sentimientos y deseos, hay que añadir que no existe un ejemplo claro en el que basarse. Son muchas las escritoras que se refieren a este hecho.

<sup>117</sup> *Racines*, p. 87

<sup>118</sup> I. GARCIA: *Op. Cit.*, p. 38

<sup>119</sup> *Autrement*, p. 54

Ya Virginia Woolf, denunciaba la dificultad de escribir para una mujer ante la falta de un pasado, ante la ausencia de un legado rico en experiencias de la mujer; un legado auténtico plasmado y perpetuado en papel:

“[...] cuando se pusieran a llevar sus pensamientos al papel: es que no tenían detrás de ellas tradición, o era tan breve y parcial que les servía de poco. Porque, si somos mujeres, miramos al pasado a través de nuestras madres. Es inútil buscar ayuda en los grandes escritores, por más que una pueda buscar en ellos placer. [...]

Por tanto, siendo la libertad y la plenitud expresivas de la esencia del arte, esa falta de tradición, esa escasez e insuficiencia de instrumentos, tiene que haberse dejado sentir enormemente en la escritura de las mujeres.”<sup>120</sup>

Así, Sánchez Berbel, casi un siglo más tarde, reitera este mismo pensamiento. Indica que los valores y sentimientos que se transmiten, no son los propios de la mujer, simplemente porque no se ha hecho de forma habitual y generacional. Estos valores no se encuentran en un corpus definido y concreto que sirva de referencia a las escritoras, a las mujeres:

“El interés de las mujeres en las relaciones cercanas, su modelo de interdependencia, no jerárquico, ha sido minusvalorado en el funcionamiento social y ello ha comportado que las mujeres no hayamos creado un corpus de saber basado en nuestras vivencias personales. Éste es uno de los motivos de que madres, educadoras, pedagogas y maestras transmitamos a nuestros jóvenes los valores del saber establecido socialmente y no juicios y comportamientos de un saber propio.”<sup>121</sup>

<sup>120</sup> V. WOOLF: *Op. Cit.*, pp. 108-109

<sup>121</sup> S. BERBEL SÁNCHEZ: *Op. Cit.*, p. 54

Sin embargo, aunque el papel de las escritoras y escritores es muy importante en esta ardua tarea, no menos importante es, por una parte, el de los medios de comunicación y la crítica, y por otro, el de los lectores. Esta labor de la que venimos hablando, no sólo deben realizarla las escritoras, sino que los periodistas y medios de comunicación, con una actitud abierta y positiva ejercerán, una notable influencia para reformar los hábitos. Serán ellos los que, modificando su uso del lenguaje, cambien poco a poco, el sentir del lector. Tengamos en cuenta que el lector, el público, las personas, en su vida cotidiana, se ven –tanto si lo quieren como si no-, inmersas en un entorno en el que, a través de los medios de comunicación, de la cultura popular, de la televisión, etc., ven reproducidos continuamente estos hábitos a los que estamos haciendo referencia. Por tanto, una modificación paulatina de ese entorno será imprescindible para llegar a transformar el hábito:

“Tras los refranes, vendrán las películas, las lecturas, los juegos, los juguetes, los anuncios publicitarios, los tebeos, las conversaciones diarias de su entorno, el teatro, la prensa, la radio, el cine, la televisión, los libros de texto y los diccionarios; y en todos estos medios educativos y de información el sexismo estará presente y el lenguaje será el elemento clave de la transmisión, conformando una cultura donde los roles de lo masculino y de lo femenino quedarán establecidos y además jerarquizados.”<sup>122</sup>

La propia escritora nos cuenta a modo de denuncia el veto que sufrió al trabajar sobre un artículo para una revista. La revista no lo aceptaba por utilizar un vocabulario que se adecuaba a la realidad de lo que se estaba describiendo, pero que podía resultar demasiado duro para el sector del público al que iba dirigido. Marie Cardinal terminó por abandonar el proyecto indignada:

<sup>122</sup> A. LÓPEZ VALERO: *Op. Cit.*, p. 164

Je ne veux pas le mot “prostitution” ou “prostituée”. Rendez-vous compte à qui vous vous adressez. Nos lecteurs sont des femmes, elles sont catholiques, il ne faut pas les choquer. Vous avez plusieurs expressions de remplacement: se donner, faire commerce de ses charmes, s’abandonner. Cherchez, ayez un peu d’imagination et distinction. Une femme ne doit pas employer un certain vocabulaire. Celles qui lisent ce journal seraient scandalisées. Ce qui nous intéresse c’est le tirage, il ne faut pas être agressif avec le public.<sup>123</sup>

Esta actitud es precisamente la que debe combatirse; la mujer debe usar el mismo vocabulario que el hombre. No se le debe restringir su utilización. El esfuerzo de los escritores y de los medios de comunicación debe dirigirse en sentido contrario, es decir, en hacer que el público acepte un escrito tal cual, sin prejuicios, proceda de quien proceda. Marie Cardinal considera que el lector, el público, debe acostumbrarse a escuchar y a leer los vocablos tal y como son. Si el lector se habitúa a leer un texto escrito por una mujer igual que si lo hubiese escrito un hombre, al final no se sentirá tan herido o chocado con esa lectura. Es cuestión de aprendizaje y cambio de costumbres. Sobre este tema esta escritora comenta:

Je crois qu’il faut que la critique et les lecteurs prennent l’habitude de nous laisser utiliser les mots tels qu’ils sont, sans leur ajouter ou leur retrancher une “touche” féminine (et encore moins féministe) quand c’est nous, les femmes qui nous en servons.<sup>124</sup>

En esta cita se plantea el problema con el que se encuentra esta autora y en general todas las mujeres que optan por coger la pluma. Este problema consiste en considerar que hay una forma de escribir propia del hombre,

<sup>123</sup> *Eté*, p. 40

<sup>124</sup> *Autrement*, p. 88

masculina, y otra propia de la mujer, un estilo femenino. “Le style “féminin” est, selon la critique, fluide, gracile, gracieux, fleuri, floral. Mais parfois aussi inspiré, violent, surgi de forces profondes et incontrôlées.”<sup>125</sup> Precisamente en *Amour... amours...*, la narradora comenta acerca de la protagonista, que imagina relatos suaves, “descafeinados”, por decencia, pudor y vergüenza, relatos, que en lugar de liberarla a través de la expresión, producían en ella el efecto contrario. De hecho, resulta muy elocuente la expresión utilizada “bâillonnait”: la protagonista se siente amordazada al escribir. Sobra cualquier comentario. Vemos pues que treinta años después, en su última obra, Marie Cardinal indica de nuevo, brevemente, que este problema persiste, puesto que la protagonista se siente condicionada a la hora de escribir:

Elle imaginait des récits qui n'étaient en fait que des aveux distillés, passés au peigne fin, architecturés, déguisés, un peu pour ne pas se blesser, beaucoup par décence et pudeur, par honte aussi et par condescendance. Au lieu de s'ouvrir, elle se bâillonnait.<sup>126</sup>

Continúa denunciando el pudor, la decencia y la vergüenza en la escritura, por tanto un uso del lenguaje discriminado, “encorsetado” en unos esquemas aptos para mujeres. Marie Cardinal considera que no existe un estilo femenino, o una forma de escribir femenina, es la sociedad, la cultura y la educación la que lleva a las escritoras a medir sus palabras; sin embargo, esto puede corregirse. Esta escritora piensa que no existe un estilo para cada sexo, pero sí unos intereses diferentes, unas preocupaciones distintas que originarán evidentemente puntos de vista heterogéneos en los temas tratados. Asimismo, y por la misma razón, la lectura de un texto será diferente según sea un lector o una lectora quien la aborde, según que el texto haya sido escrito por un hombre

<sup>125</sup> B. SLAMA: *Op. Cit.*, p. 53

<sup>126</sup> *Amour*, p. 17

o por una mujer, simplemente por afinidad o discrepancia, porque la posición desde la que se mira es distinta. Así Marie Cardinal dice:

Je ne crois pas qu'il y ait une écriture féminine ou une écriture masculine. Mais je crois qu'il y a une lecture différente selon que les mots ont été écrits par un homme ou par une femme. Le sachant ou le sentant, les femmes consciemment ou inconsciemment, si elles veulent être comprises (par les hommes et aussi par les femmes qui ont pris les habitudes des hommes), ont tendance à masquer, maquiller, apprêter leur écriture.<sup>127</sup>

Ésta es la posición que trata de postular la escritora, la de un uso análogo del lenguaje, tanto por parte del hombre como por parte de la mujer, sin prejuicios ni condiciones. “Parce que les mots sont trop souvent usés, flétris, il faut leur redonner vie et pour cela les maintenir dans une neutralité qui ne veut pas dire passivité.”<sup>128</sup> Se trata de dar un nuevo valor a la palabra, de revalorizar el uso del vocabulario; para esto, será necesario eliminar los prejuicios que subyacen en ella, habrá que hacerla más neutral para dar paso a una nueva forma de escritura más libre:

“A partir de cette valeur conférée au mot, tout peut recommencer, tout peut se réécrire dans une nouvelle perspective. Le mot devient l'élément de base, la force vive dans laquelle s'enracine l'écriture. Il a une forme, une vie propre et est uniquement déterminé par elle.”<sup>129</sup>

Sin embargo, esta empresa resulta algo difícil. Primero – ya lo hemos indicado-, porque nos encontramos con una lengua sexista desde los tiempos

<sup>127</sup> *Autrement*, pp. 83-84

<sup>128</sup> I. GARCIA: *Promenade femmilière*, 2, Des femmes, 1981, p. 134

<sup>129</sup> I. GARCIA: *Op. Cit.*, p. 122

más remotos. A modo de ejemplo destaquemos que en Francia, no se legaliza el uso del femenino para los nombres de oficios hasta 1986, y destaquemos asimismo el poco uso que todavía tienen.<sup>130</sup> Y segundo, y mucho más importante, porque no es posible erradicar tan rápidamente los prejuicios y hábitos adquiridos a lo largo de la historia. Así, habrá que modificar, por un lado, el aprendizaje de la lengua, que debe ser más neutra; por otro, tratar de eliminar los usos peyorativos, los modismos que la lengua tiene al referirse a la mujer, pues: “Descubriremos que la mujer experimenta la discriminación lingüística de dos maneras: en el modo en que le enseñan a usar la lengua, y en el modo en que el uso colectivo del lenguaje la trata a ella.”<sup>131</sup> Este aprendizaje diferente se hará, y poco a poco, los estereotipos tenderán a desaparecer, pero será una labor ardua, lenta, y de bastantes generaciones, antes de que se empiecen a ver claramente los resultados. Ejemplificadoras son las palabras de Marina Yaguello:

“L’opposition entre les stéréotypes masculin et féminin correspond au schéma domination/soumission dont on voudrait nous faire croire qu’il est ancré dans la nature. Ce qui ressort des différentes représentations que l’on se fait du langage des hommes et des femmes, ce sont toujours les mêmes clichés. L’homme est actif, créatif, la femme est passive, réceptive; l’homme va de l’avant, la femme est conservatrice. L’homme est libre et hardi, la femme est prude et timorée; la femme s’attache au concret, au trivial, à l’homme les grandes idées. L’homme réfléchit, la femme pas. [...]”<sup>132</sup>

<sup>130</sup> A. GOLDMANN: “1986: Circulaire légalisant l’emploi du féminin pour les noms de métiers et fonctions: écrivaine, peintre, juge, maire-adjointe, docteur, auteure, professeure.” *Op. Cit.*, p. 14

<sup>131</sup> R. LAKOFF: *Op. Cit.*, p. 32

<sup>132</sup> M. YAGUELLO: *Op. Cit.*, p. 60

Más de una escritora se refiere como Marina Yaguello a estos tópicos y a estos estereotipos de mujer sensata, hogareña, humilde y servicial que sólo serán eliminados si esta imagen anticuada y muy arraigada en demasiadas conciencias se transforma en otra más acorde con la realidad actual. Es trabajo de todos y de todas llevar a cabo ese cambio, cada cual en su parcela, tanto en el ámbito público como en el privado. Marie Cardinal será muy consciente, ya en su época, de que estos estereotipos son el lastre del que la sociedad deberá librarse, y en su escritura, unas veces a través de la denuncia, y otras a través del ejemplo, abordará y pondrá en tela de juicio dichos estereotipos.

Así, por ejemplo, en su obra *Médée* comenta que es necesario crear una nueva imagen de la mujer, hacerla renacer, pero, para alcanzar esta meta, será imprescindible olvidar los prejuicios, los tópicos y los conceptos previos: *L'imaginaire des hommes a créé la Femme, cette inconnue. Il la range soigneusement dans la boîte de "l'éternel féminin", ce carcan. Pour sortir de cette situation absurde, et de plus en plus invivable, il nous faut mettre au monde les femmes.*<sup>133</sup> Sin embargo, ese tópico de lo eternamente femenino al que se la escritora refiere en *Médée*, tópico que debería estar en vías de extinción, que conviene suprimir, continúa vigente y vemos como reaparece en escritos del año 2000:

“Habitualmente la mujer vio circunscrito a lo privado su ámbito de acción; el hombre, por el contrario, al de lo público. Al estar circunscrita inicialmente a la casa y al ámbito de lo privado se le adjudicaron unas cualidades - intuición, amor por lo secreto, cuidado de los detalles, espíritu de servicio para atender a las personas singularmente, etc.- que han consagrado “el eterno femenino” y que no dejan de ser un tópico.”<sup>134</sup>

<sup>133</sup> *Médée*, p. 52

<sup>134</sup> M.A. BEL BRAVO: *La familia en la historia*, Ed. Encuentro, Madrid, 2000, p. 107

Concretamente en el ámbito literario, será necesario eliminar estas barreras para poder enfrentarse a la lectura de un texto con equidad, proceda de quien proceda. En este sentido, sobre el valor que tiene la palabra, según sea dicha por un hombre o por una mujer, Marie Cardinal comenta:

A l'heure actuelle tous les mots ont deux sens, deux sexes, selon qu'ils sont employés par un homme ou par une femme.[...] Le "je veux être libre" d'une femme, n'a pas la grandeur et la beauté du "je veux être libre" d'un homme, elle peut les acquérir mais il faudra que la femme s'explique. Tous les principes et tous les préjugés qui pèsent sur nous se retrouvent dans les mots que nous employons, sans compter que les mêmes principes et les même préjugés nous en interdisent certains.<sup>135</sup>

Lo que indica en esta cita Marie Cardinal es una realidad social, que incluso en la actualidad sigue teniendo plena vigencia porque todavía no se han cambiado lo suficiente nuestros esquemas mentales. Serán las generaciones futuras en las que esta transformación se perciba. Aprendemos a expresarnos desde la niñez, y al aprender a hablar, también adquirimos unos valores, unos usos y sentidos específicos que tiene el vocabulario, la frase, según quién la pronuncie o a quien se le aplique. Estos valores forman parte de nuestro bagaje cultural, de nuestro pensamiento y de nuestro inconsciente:

“Desde el nacimiento recibimos la influencia que determinará nuestro modo de ver y estar en el mundo. El lenguaje se convertirá en el primer agente que nos conducirá a dividir nuestro universo en categorías, ya que, las palabras, al denominar las cosas, van haciendo, también, que las vayamos organizando de una determinada manera en nuestro pensamiento. A la vez que

<sup>135</sup> *Autrement*, p. 89

aprendemos una lengua concreta, vamos interiorizando las ideas que encierra, es decir, la “realidad” que otros, en el tiempo presente y en otros pasados le han atribuido y que se ha ido configurando.”<sup>136</sup>

Sin embargo, para Marie Cardinal, procurar una feminización del lenguaje, sería caer en otra trampa, la del sectarismo, la de crear una parcela de lenguaje para el hombre y otro para la mujer, y para ella no se trata de eso, sino más bien de todo lo contrario, de hacer el mismo uso, sin ambigüedades ni prohibiciones para la mujer: *La difficulté, pour nous qui écrivons, c'est de nous servir de la totalité du matériel qui est à notre disposition, sans tenir compte des interdits d'usage, sans l'adapter, sans créer un autre ghetto, celui d'une écriture féminine.*<sup>137</sup> Según Gisela Breitling, es concretamente esta utilización recortada del lenguaje la que desemboca en el mutismo de la mujer, al que aludíamos en el capítulo precedente. El lenguaje al no reconocer la feminidad, al considerarla una excepción, como un fenómeno aislado y particular, produce como resultado final un silencio hacia lo que la mujer dice:

“Le mutisme des femmes ne provient pas seulement de l'injonction millénaire au silence, de la surdit   à l'égard de ce qu'elles dirent et disent. C'est le langage lui-m  me qui n'admet la féminité que comme cas particulier, qui l'ignore ou la confond avec un masculin pens   comme neutre.”<sup>138</sup>

En definitiva, la solución para esta escritora consiste en emplear el vocabulario de una forma directa, sin recortes, sin prohibiciones, sin eufemismos. Solamente de esta forma, Marie Cardinal piensa que el vocabulario se abrirá y se volverá m  s femenino porque se utilizarán y generalizar  n términos y expresiones exclusivos del ámbito de la mujer.

<sup>136</sup> A. LÓPEZ VALERO: *Op. Cit.*, p. 155

<sup>137</sup> *Autrement*, p. 90

<sup>138</sup> G. BREITLING: *Op. Cit.*, p. 69

La meilleure manière de prouver qu'il manque des mots, que le français n'est pas fait pour les femmes, c'est de nous mettre au ras de notre corps, d'exprimer l'inexprimé et d'employer le vocabulaire tel qu'il est, directement, sans l'arranger. Il deviendra alors évident et clair qu'il y a des choses que nous ne pouvons pas traduire en mots. Comment dire notre sexe, la gestation vécue, le temps, la durée des femmes? Il faudra inventer. Le langage se féminisera, s'ouvrira, s'embellira, s'enrichira. Notre sonorité sera féconde et accueillante car nos mots serviront à tout le monde.<sup>139</sup>

Solamente el lenguaje técnico, científico y especializado es utilizado igualmente por la persona que escribe, sea hombre o mujer. Asimismo, es percibido, es recibido de la misma forma por el lector o la lectora, sin prejuicios previos si la que escribe es mujer. Sin embargo, se trata de un lenguaje impersonal, sin sentimientos. Así, Elsa, la protagonista de *Les grands désordres*, psicóloga acostumbrada a redactar trabajos científicos, busca precisamente un colaborador porque está acostumbrada a usar ese estilo académico, que no es el que ella desea para su proyecto:

J'ai essayé d'écrire seule. Mais je suis habituée au style académique des communications et des observations scientifiques, aux textes techniques ou théoriques... Ce n'est pas cette écriture-là que je veux exprimer... Je suis déformée, je ne parviens pas à éviter le "nous" de majesté dont se servent les "savants".<sup>140</sup>

En esta cita Elsa distingue entre una escritura más impersonal, la científica, pero también excesivamente grandilocuente y pomposa, y otra más personal, más interior con inevitables connotaciones sociales, pero más cercana al lector. Éste será el tipo de escrito que ella desea para su libro. En otra parte

<sup>139</sup> *Autrement*, p. 90

<sup>140</sup> *Désordres*, p. 10

de esta obra, Elsa cuenta cómo estudio Psicología, sus comienzos, y cómo fue aprendiendo este léxico ampuloso. El uso de esta jerga específica la convertía en una persona importante, sobrestimada, hasta que descubre que esta manera de expresarse no es la más importante. Se da cuenta que este tipo de expresión es aparente, superficial y no le sirve para entrar en comunicación con el grueso de la sociedad sino con una mínima parte, la que utiliza este lenguaje como ella. Llega a comprender entonces, que lo verdaderamente trascendental es comunicar, transmitir su mensaje, conectar con los demás:

Tout à coup elle s'était mise à vivre avec d'autres mots, les mots de son futur métier. Au début elle n'osait même pas les prononcer, elle trouvait qu'ils lui allaient mal; des fois, elle s'entendait parler et c'était saugrenu, c'était comme une comédie. Mais ils lui donnaient du pouvoir, ils affichaient ses diplômes, ils la rendaient différente, ils la haussaient. Alors, elle les a employés, jusqu'à ce qu'elle se rende compte qu'ils étaient des masques pour cacher l'ignorance, qu'ils faisaient peur aussi, que ce n'était pas se montrer bonne psychologue que de les utiliser à tout bout le champ. Maintenant qu'elle s'est habituée à eux, elle ne s'en sert qu'en cas de besoin absolu. Ces mots sont des outils précieux, elle ne les galvaude pas. [...] Elsa se méfie de l'usage que les gens font des mots.<sup>141</sup>

En esta larga cita sobre Elsa, esta escritora resume su forma de pensar en cuanto al uso del lenguaje. Podrá alzar a la persona y llenarla de laureles; podrá darle poder frente a las demás; sin embargo, también podrá empequeñecerla. En esta cita, tal y como ya nos indicase anteriormente en *Les mots pour le dire*, reitera la importancia que da a las palabras “outils précieux”, porque son una fuente inestimable de poder. Si sabemos utilizarlas, sirven para expresar la alegría, el enfado; sirven para herir o para adular...; en definitiva, las palabras

<sup>141</sup> *Désordres*, pp. 73-74

son una herramienta que debemos aprender a utilizar y cuanto mayor es el grado cultural de la persona que las usa, mayor debe ser también su precaución para no caer en la pedantería o en la vulgaridad. Ser culto no implica utilizar un vocabulario rebuscado y ampuloso sino ser comprendido por los demás.

Esta relevancia que la escritora dará al vocabulario y a su uso se manifestó asimismo en su primera obra, en la que con una escueta referencia, comenta precisamente este hecho, el del empleo ceremonioso de vocablos sonoros, poco utilizados por el gran público pero que aparentan, que simbolizan una mayor grandeza de espíritu, aunque claro, sólo en apariencia: *Je suis fatiguée des intellectuels qui triturent mal les grandes idées, et qui emploient tous les mêmes mots: transfert, fabulation, orgasme, etc. ...*<sup>142</sup> En esta forma de usar el vocabulario que Marie Cardinal llevará a la práctica, radicará en parte su éxito; y esto no quiere decir que su escritura no fuese esmerada y elaborada, sino todo lo contrario; gracias a su empeño y dedicación logra transmitir y llegar al alma del lector.

#### 7.4.- Defensora de la causa femenina, que no feminista

Estamos viendo en toda esta parte cómo Marie Cardinal es una defensora de la mujer, una luchadora por los derechos de la mujer. Sin embargo, no es una feminista militante, de hecho se consideraba defensora de las causas femeninas, pero no feminista. El feminismo que ella conoció, el que creció con fuerza en la década de los sesenta, surgió ante el creciente malestar en numerosos estratos de la sociedad y la necesidad por tanto de actuar y reivindicar por parte de la mujer:

<sup>142</sup> *Ecoutez*, p. 23

“El movimiento feminista de los años sesenta recogió el malestar de las mujeres de los países capitalistas avanzados, y luchó para suprimir una situación discriminatoria en diversos campos: económico, legal y sexual. Las mujeres continuaban siendo las víctimas de la división de papeles en la sociedad.”<sup>143</sup>

Marie Cardinal no estaba de acuerdo con los postulados del movimiento feminista francés -que consideraba radicales-, el M.L.F, y en consecuencia, no se adhirió a este movimiento: “[...] le M.L.F. a surgi de la conjonction singulière de deux séries historiques: les mouvements contestataires de 1968 qui constituent son contexte socio-politique immédiat, et la lente évolution, au long du siècle, du rôle des femmes dans la vie sociale et culturelle.”<sup>144</sup> Este movimiento fue el que adquirió mayor relieve y notoriedad, sin embargo, con el paso del tiempo, se produjeron divergencias y se escindió. De él surgieron otros movimientos y grupos feministas, a los que tampoco perteneció esta autora:

“El feminismo puede entenderse como un movimiento y como una actitud. Como movimiento tiene una historia de algo más de cien años; no es unitario sino que se encuentra dividido en múltiples grupos. [...] Como actitud, responde a una sensación de descontento y de reivindicación entre una parte de la población femenina, que cuenta con algunos apoyos masculinos.”<sup>145</sup>

Tal y como indica esta cita, Marie Cardinal, formaría parte de ese segmento de la población femenina que responde a esa sensación de descontento y de reivindicación; y, aunque la escritora fue una de estas mujeres que participaron activamente en los movimientos de 1968, no se identificaba con las posturas feministas y, por tanto, su actuación en la vida fue

<sup>143</sup> E. DE LA VEGA: *Op. Cit.*, p. 78

<sup>144</sup> G.DUBY, M. PERROT: *Op. Cit.*, p.408

<sup>145</sup> M<sup>a</sup>.A. BEL BRAVO: *Op. Cit.*, p. 43

consecuente con sus ideas. Fue una mujer comprometida pero siempre a título personal. Este compromiso lo manifiesta con su forma de escribir, con sus argumentos, con sus reflexiones. Pero también lo demuestra con sus actuaciones públicas, adhiriéndose a las causas por las que consideraba que se debía luchar; por ejemplo, firmó “le Manifeste des 343”. Recordemos que se trataba del manifiesto publicado en *Le Nouvel Observateur* y firmado en su mayor parte por mujeres de reconocido prestigio. En él se reivindicaba el derecho a la contracepción y al aborto libre. Así, Marie Cardinal dirá en una entrevista:

Je ne m'appelle pas féministe, mais je pense que la cause des femmes, c'est la cause la plus importante qui soit... C'est-à-dire, ça me paraît banal les revendications des femmes. Je n'ai pas besoin d'apprendre des théories féministes ou d'écrire des livres théoriques féministes. Je suis une femme, point terminé, puis je mène une vie de femme, et je revendique des choses parce que je sais la vie que j'ai menée, je sais la vie que mènent des femmes, et je revendique une certaine justice, en tout cas, ou une certaine reconnaissance.<sup>146</sup>

Con estas palabras, pronunciadas en la década de los años noventa, resume su punto de vista y su actuación de toda una vida. Deja clara su postura: como mujer que es, se siente en la necesidad y en la obligación de reivindicar unos derechos, pero no lo hace atendiendo a teorías feministas porque no las necesita. Lo hace porque es realmente consciente de la dificultad y de los obstáculos de labrarse un camino siendo mujer. Este planteamiento tiene sus precedentes ya que no es el azar el que transforma a una burguesa correcta en una mujer liberal. Debemos citar como precedentes, por una parte, tal y como hemos comentado en varias ocasiones, el seno familiar marcado por

<sup>146</sup> C. MARRONE: “Un entretien avec Marie Cardinal”, *Women In French Studies*, p. 125

la austeridad y rigidez religiosa y educacional. Por otra parte, la tradición cultural e histórica que sitúa a la mujer en el ámbito doméstico. “Se valora como femenino moverse en el ámbito doméstico, desempeñar determinadas tareas y adoptar una modalidad no competitiva, cuidadosa de las relaciones, conciliadora, lo cual puede entrar fácilmente en conflicto con ser activa y/o fuerte.”<sup>147</sup>

De este modo, la narradora de *Les mots pour le dire* indica claramente cuáles eran las obligaciones de una buena esposa burguesa en el hogar: debía controlar que toda la casa estuviese reluciente, todo en orden y con una buena mesa preparada. *J'allais être la jeune femme modèle, digne de ma mère, tout serait parfait: l'argenterie brillerait, les nappes seraient empesées, la cuisine embaumerait la bonne pâtisserie, il y aurait des fleurs partout, la maison luirait d'encaustique.*<sup>148</sup> En esta cita manifiesta explícitamente que es lo que se espera de la mujer. Cuál es el modelo “perfecto” de comportamiento que debe seguir para ser una buena ama de casa burguesa, que no realiza directamente las tareas del hogar, pero sí sabe dirigir las para que todo quede en su orden. En definitiva, Marie Cardinal continúa los esquemas que aprendió de su madre y de su abuela, los esquemas propios de la burguesía:

“A la maîtresse de maison reviennent l'aménagement et la gestion de l'intérieur. D'elles dépendent le confort, la santé, le bonheur des êtres qui vivent dans son territoire: le mari qui ne retrouve le foyer que le soir, après son travail, mais autour duquel tourne toute l'organisation, les enfants, les domestiques.”<sup>149</sup>

Debemos tener en cuenta, que si bien la madre y la abuela de la escritora trabajaban fuera del hogar, ambas lo hacían de forma completamente

<sup>147</sup> N. LEVINTON DOLMAN: *Op. Cit.*, p. 124

<sup>148</sup> *Mots*, p. 259

<sup>149</sup> A. MARTIN-FUGIER: *Op. Cit.*, p. 16

desinteresada y altruista. Tal y como era propio de las damas de la aristocracia y alta burguesía, se dedicaban a la organización del hogar; a atender a los necesitados; a acudir y organizar eventos a favor de los pobres: “Les femmes de la bourgeoisie et de l’aristocratie sont présentes dans les comités directeurs des oeuvres, les congrès sur la bienfaisance, les ventes de charité.”<sup>150</sup> No se trataba de ganarse el sustento de cada día; el trabajo que desempeñaban era por decisión propia y porque se trataba de las dedicaciones normales de una mujer de su clase, pero no lo hacían por necesidad:

“La traditionnelle répartition des sexes lui attribue [à la femme] la sphère privée, tandis que l’espace public est réservé à l’homme. Pour les bourgeois ou ceux qui aspirent à le devenir, la femme-qui-ne-travaille-pas garantit la respectabilité, en même temps qu’une harmonie paisible et la transmission des valeurs aux enfants.”<sup>151</sup>

Por consiguiente, transmitieron a esta escritora las normas que debía seguir una buena ama de casa burguesa, las que socialmente eran aceptadas; es decir, el mantenimiento del hogar, que era el único espacio reservado a la mujer respetable. En el supuesto de que la mujer quisiera desempeñar alguna otra función fuera del hogar, debía ser altruista y encaminada a fomentar, gestionar y organizar obras sociales:

“Le fait que les hommes doivent quitter la maison pour exercer leurs activités professionnelles, ce dont les femmes sont pour la plupart exclues, entraîne l’isolement économique et politique de ces dernières, de même que la privatisation à outrance de la maison. Le seul titre alors socialement respectable pour la femme devint celui de “maîtresse de maison”. De façon générale, cette situation était

<sup>150</sup> A. MARTIN-FUGIER: *Op. Cit.*, p. 203

<sup>151</sup> F. MONTRAYNAUD: *Op. Cit.*, p. 380

surtout celle des femmes de familles bourgeoises dont les maris supportaient seuls la charge financière du ménage.”<sup>152</sup>

Este aislamiento en lo económico y en lo político al que alude esta cita no es de ninguna manera el caso ni de esta escritora ni de sus predecesoras, pero sí era la tónica generalizada de la mujer burguesa de principios del siglo XX, y más tarde de la mujer de clase media que no accedía a un puesto de trabajo. Para la mujer trabajadora, de un estrato económico menos favorecido, la situación evidentemente empeoraba, pues el hecho de tener que salir a la calle a trabajar no la liberaba de realizar las múltiples tareas domésticas. De cualquier forma, son muchas las circunstancias que han encaminado la vida de la mujer hacia la esfera privada y familiar, tanto al ama de casa, como a la que trabaja fuera del hogar, que también se ve tras su jornada laboral como ama de casa:

“Razones biológicas, antropológicas e históricas –la atención a la subsistencia y a las necesidades de la vida, la procreación, cuidado y educación de los hijos, entre otras-, que se remontan a nuestro pasado, contribuyeron a la configuración del espacio humano de vida y acción en dos ámbitos: el de lo público y el de lo privado, a la acción política en la ciudad y a su defensa, así como a la cultura. El segundo comprenderá lo relativo a la vida familiar.”<sup>153</sup>

Además, a este aislamiento en cuanto a lo público, hay que añadirle otro mucho más importante y que también estaba bastante generalizado: el impedimento en el ámbito doméstico de tomar decisiones que pudiesen repercutir en la familia. Las decisiones importantes eran consultadas al marido

<sup>152</sup> C. DESPRES: “De la maison bourgeoise à la maison moderne. Univers domestique, esthétique et sensibilité féminine”, *Recherches féministes*, n°1, vol. 2, 1989, p. 4

<sup>153</sup> M.A. BEL BRAVO: *Op. Cit.*, p. 107

y, en definitiva, tomadas por éste puesto que era imprescindible su consentimiento para poder llevarlas a cabo:

“Muchas veces la confusión consiste en creer que, como el ámbito de las mujeres es la vida privada, tienen el gobierno absoluto de este espacio. Y descubren tarde y dolorosamente, que a la hora de definir un verdadero contexto de dominio, les queda una especie de premio de consuelo. Que su voz no es escuchada en las situaciones críticas y en la toma de decisiones importantes por lo que su incidencia es escasa o nula.”<sup>154</sup>

Debemos reseñar igualmente que el concepto de feminidad y el rol que la mujer debe desempeñar en la sociedad no sólo es adquirido en el ámbito familiar, sino ya desde el mismo colegio. Tanto la literatura infantil como el manual escolar presentan claramente diferenciados los valores que debe adquirir la niña de los que deben ser adquiridos por el niño. En primer lugar debemos destacar que hasta el primer cuarto del siglo XX, todavía existían programas diferentes en la enseñanza secundaria, con asignaturas específicas para chicos, y otras para chicas: “il faut attendre jusqu’en 1924 pour que les programmes scolaires du secondaire soient identiques pour les filles et les garçons et que soient créés des agrégations pour les femmes.”<sup>155</sup> En segundo lugar, todavía en los años setenta los libros escolares presentaban la imagen de la madre en casa realizando tareas domésticas y el padre trabajando en un puesto fuera del hogar. Si se presenta al padre en el hogar, será sentado confortablemente en su sillón junto a su esposa, pero mientras éste está leyendo el periódico, la madre está cosiendo o tricotando –para el ahorro y bienestar de toda la familia- y a la vez, pendiente de sus hijos. La diferencia es notable:

<sup>154</sup> N. LEVINTON DOLMAN: *Op. Cit.*, p. 148

<sup>155</sup> C. AUBAUD: *Lire les Femmes de Lettres*, Dunod, Paris, 1993, p. 137

“[...] c’est très tôt, dès l’école que les stéréotypes les plus anachroniques imprègnent les mentalités. [...] Dans la plupart des ouvrages scolaires le père apparaît comme l’autorité incontestée. Il sait, il explique, il prend les décisions. Divers tableaux présentent la mère servante, cuisinière ou consommatrice.”<sup>156</sup>

Acerca del libro escolar, Geneviève Fraisse comenta con mucho acierto, que éste es un medio utilizado encubiertamente, desde la más tierna infancia, a favor o en contra del sexismo. En el libro quedan reflejados los modelos de comportamiento, diferenciando claramente los modelos de aprendizaje con los que deben identificarse tanto el niño como la niña:

“Le manuel scolaire est un objet privilégié car il est à la fois support d’une critique et moyen d’une réforme. Il est l’objet idéal pour une dénonciation du sexisme: d’un côté, il représente une image fixe, celle de la femme, mère-au-foyer-qui-ne-travaille-pas, image qui par sa permanence et sa simplicité est une expression claire de la ténacité du sexisme dans une société qui prétend reconnaître l’égalité entre les sexes; de l’autre, il est une réalité très concrète puisque c’est un outil de travail grâce auquel tout enfant apprend à lire et à compter. Avec un savoir scolaire s’introduisent des représentations de rôles sexuels, représentations du couple, de la famille, de la vie sociale.”<sup>157</sup>

Estos ejemplos a imitar, serán refrendados a través de la cultura transmitida en la televisión, el cine, la radio; es decir, los medios de comunicación en general. “La cultura, a través de la escuela, la religión, los medios de comunicación, es una duplicación insistente del arcaísmo que repite

<sup>156</sup> M. ALBISTUR, D. ARMOGATHE: *Op. Cit.*, p. 442

<sup>157</sup> G. FRAISSE: *Les femmes et leur histoire*, Gallimard, 1998, pp. 526-527

algo más de lo mismo sobre la feminidad.”<sup>158</sup> En definitiva, la enseñanza tanto en el medio doméstico, familiar, como en el medio social, cultural, irá encaminada a distinguir el papel que hombres y mujeres tienen en la sociedad: “[...] quel que soit le niveau ou le type d’instruction donnée à une fille, on la forme à être une femme dans le même temps où on prépare le garçon à une activité sociale.”<sup>159</sup>

Frente a estos antecedentes de carácter social, tenemos dos factores que influirán notablemente en Marie Cardinal y volcarán la balanza definitivamente hacia el lado opuesto. En primer lugar el temperamento cuestionador y rebelde de la escritora; en segundo lugar, la reafirmación de este temperamento producida por los largos años de terapia psicoanalítica. Estos dos factores junto con los cambios sociales producidos en Francia en Mayo del 68, la llevarán finalmente a dar la vuelta a todos los esquemas aprendidos y a construir paulatinamente esta postura a la que estamos aludiendo. En este período histórico tan profundamente importante en lo que al pensamiento se refiere, Marie Cardinal asistirá a los mítines, a reuniones en la Sorbona, a debates que la enriquecerán como persona y la transformarán. Participará de forma activa, como otras muchas mujeres concienciadas, en los distintos tipos de manifestación crítica y cultural que surgen en esa época:

“Tout commence par une explosion créatrice inséparable des luttes pour l’égalité et la liberté. La culture est l’affaire de toutes. La culture est dans la rue. Se répandent tracts, journaux, dessins et graffitis, chansons, vidéos, où affirmation individuelle et affirmation collective se renforcent mutuellement.”<sup>160</sup>

<sup>158</sup> N. LEVINTON DOLMAN: *Op. Cit.*, p. 128

<sup>159</sup> G. FRAISSE: *Op. Cit.*, p. 513

<sup>160</sup> G. DUBY, M. PERROT: *Op. Cit.*, pp. 406-407

Así, abandonará y renunciará a sus raíces, que considerará erróneas y opresoras para la mujer y seguirá un camino totalmente contrario, a veces incluso llevado al extremo, rompiendo con todas las reglas que había aprendido. Estas reuniones a las que asiste, y esta revolución cultural y social que le toca vivir, producirán en ella una evolución –como estamos viendo- y ésta se manifestará a través de la palabra; es decir, a partir de ese momento será capaz de expresar, de decir, de comunicar su pensamiento. Mayo del 68 hace brotar de ella una voz; su voz rebelde e inconformista.

Realmente, sólo tiene que observar la realidad cotidiana y mirar y recordar su propio pasado para atreverse a reclamar la igualdad que otras mujeres no pidieron, simplemente porque la coyuntura cultural e histórica no fue la apropiada: “Pour la première fois, le mouvement social des femmes a pris une véritable dimension culturelle et leurs revendications culturelles une ampleur sociale.”<sup>161</sup> No obstante, pese a estas palabras, el cambio no fue ni tan rápido, ni tan contundente. Así, en el mismo seno de lucha por la igualdad, las posturas se radicalizarían dando paso a un feminismo del que más de una escritora como Marie Cardinal se alejó: “Au tournant du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, l’activité des femmes de lettres est confrontée plus que jamais à la notion de “l’anti-talent” de celles qu’on appelait alors les “femmes à plumes”. Elles doivent désormais se définir non seulement face aux hommes de lettres, mais aussi face au féminisme.”<sup>162</sup> Asimismo, las mujeres que se manifestaban en la calle junto a los hombres demandando cambios y mejoras sociales, se vieron a menudo menospreciadas por sus propios compañeros, sólo por su voz femenina:

“[...] celles qui, enthousiasmées par les proclamations libertaires (“le pouvoir à l’imagination”, “la parole à tous”, “tout le

<sup>161</sup> G. DUBY, M. PERROT: *Op. Cit.*, p. 406

<sup>162</sup> C. AUBAUD: *Op. Cit.*, p. 134

monde crée”), croyaient pouvoir participer sans problème à l’élaboration d’une société “alternative” où ne changerait pas seulement les structures économiques et sociales, mais l’ensemble de la vie: la famille, la sexualité, l’imaginaire, l’art, le langage... Elles se trouvèrent toutes face à la disqualification de leur parole, au nom de leur sexe. Et cette disqualification venait de leurs propres compagnons de luttas contre toutes les oppressions: au lieu d’un dialogue dans la réciprocité, ce fut une fin de non-recevoir.”<sup>163</sup>

Uno de sus objetivos literarios será pues que se reconozca la labor de la mujer, que se le atribuya el lugar que en justicia le corresponde en la Historia. Ya nos hemos referido anteriormente a la investigación que Marie Cardinal lleva a cabo sobre mujeres destacadas de la Historia y en la que descubre que la lista de mujeres a las que se reconoce públicamente su mérito es bastante exigua. Éste será un tema que le preocupe y concretamente lo tratará en *Les jeudis de Charles et de Lula*. En este libro, en ese jueves dedicado a la Historia, expresa –a través del personaje femenino, Lula- su pensamiento acerca de esta cuestión. La Historia no tiene en cuenta a las mujeres, las excluye:

[...] l’Histoire fait “comme si” les femmes n’existaient pas. Mais je ne crois pas que l’Histoire mente, je ne crois pas qu’elle soit consciente de mentir en excluant les femmes. Ce serait trop beau. Je crois que ceux qui la font pensent réellement que les femmes n’ont aucune importance historique. C’est très grave, c’est très grave pour nous les femmes.<sup>164</sup>

Hará referencia indignada, a modo de ejemplo, a Marie Curie, a la que siempre se cita tras su marido, como si se tratase de la ayudante de éste, cuando en realidad, ella recibió dos Premios Nobel por sus investigaciones y

<sup>163</sup> G. DUBY, M. PERROT: *Op. Cit.*, p. 408

<sup>164</sup> *Jeudis*, p. 65

valía, y uno de ellos compartido con su marido. Ya va siendo hora de que se atribuya a la mujer el reconocimiento que le corresponde.

C'est vrai, qu'une fois de plus, elle allait souligner que jusqu'en 1990 (1990!), quand on cherchait Marie Curie dans le Petit Larousse illustré on trouvait: "Curie Pierre, avec sa femme Marie découvrit le radium"! ou Michel Louise, dite la "vierge rouge de la Commune". Quelle honte! quel mépris! quelle imbécillité la misogynie des historiens!<sup>165</sup>

Es necesario tener un elevado nivel cultural para conocer los personajes femeninos que han destacado en la Historia ya que la mayoría pasan desapercibidos, o son tratados injustamente como acabamos de ver en estos ejemplos. Y debemos subrayar que este hecho (que tanto hiere a Marie Cardinal, y por ello, denuncia en repetidas ocasiones) es igualmente censurado por otras muchas mujeres. Así, por ejemplo, Christine Planté también comenta lo difícil que es para una mujer encontrar otros referentes femeninos en los que apoyarse, sobre todo para la mujer escritora:

"Quand les femmes qui écrivent cherchent des références, outre qu'elles veulent en général s'arracher à ce qui caractérise l'existence féminine dans leur société, elles ne vont trouver, dans le mythe, dans l'histoire, dans la religion, dans la littérature, l'art et la philosophie, que des noms d'hommes. Des femmes? Il y en a relativement très peu. Il faut être très cultivé pour les reconnaître, car elles sont passées sous silence par la tradition culturelle."<sup>166</sup>

Muchas son las alusiones a este hecho, a la ausencia de modelos que sirvan de referencia, o al desconocimiento de éstos por parte de la mujer: "Es

<sup>165</sup> *Jeudis*, p. 71

<sup>166</sup> C. PLANTÉ: *La petite soeur de Balzac*, Seuil, 1989, p. 220

así que a finales del siglo XX, incluso en los países más ricos y civilizados, la mujer lucha por definirse, y muchas mujeres siguen sin saber qué rumbo dar a sus vidas, siguen sin modelos o ejemplos a los que referirse, o están, a lo sumo empezando a adquirirlos.”<sup>167</sup> María Antonia Bel Bravo matiza aún más esta falta de notoriedad histórica de la mujer. Considera que sólo se han considerado relevantes, o se han destacado los hechos adscritos al orden de lo cotidiano, que para la mujer queda situado dentro del marco de lo privado, como hemos repetido ya en varias ocasiones. Y concluye además, que la mujer que ha trascendido en la historia, lo ha hecho normalmente porque ha respondido a un modelo de mujer masculinizada u ocultada bajo aspecto de hombre:

“La realidad es que las mujeres fueron ignoradas por la Historia cuando ésta se ocupaba preferentemente de las agrupaciones sociales que tenían alguna relación con lo público y con el poder, dentro de marcos institucionales. Y la acción de las mujeres sólo puede aparecer en la Historia si está abordada desde la perspectiva de la vida cotidiana.

[...]

La mujer es la “protagonista ausente” de la historia del mundo occidental. Su presencia en la escena histórica ha supuesto durante siglos un hecho excepcional protagonizado, generalmente, por un arquetipo de mujer: la masculinizada, que de esta forma ha podido asomar tímidamente al escenario.”<sup>168</sup>

Sin embargo, a pesar de lo dicho hasta ahora, Marie Cardinal no se adhiere a ningún movimiento feminista porque no se trata para ella de dar la vuelta al orden establecido, de dominar al dominador. Simplemente pide justicia, igualdad y un reparto equitativo del papel que quiere desempeñar en la

<sup>167</sup> A. USANDIZAGA: *Op. Cit.*, p. 11

<sup>168</sup> M. A. BEL BRAVO: *Op. Cit.*, pp. 112-120

sociedad. Reclama un reconocimiento, una comprensión a la importante labor de la mujer:

Je ne crois pas que les femmes aient le goût de posséder une plus grande part de gloire, ni de voir s'aligner leurs noms sur les stèles des anciens combattants [...] Ce que nous voudrions, c'est comprendre et faire comprendre notre condition. Ce que nous voudrions c'est qu'il n'y ait plus aucun viol.<sup>169</sup>

Por otra parte, podemos observar cómo este proceso, este cambio progresivo en su forma de pensar y actuar (de burguesa a defensora de los derechos de la mujer) quedará reflejado en sus libros. Será, por supuesto, un cambio paulatino, que incluso, en su primer libro, se muestra receloso, con cierto miedo. Así, en *Écoutez la mer* se advierte todavía un respeto, un temor al hombre. En dos ocasiones alude al varón como un jefe al que hay que obedecer, y la postura que muestra en la primera cita, es de agrado ante la obediencia: *Mon Karl, c'est toi le chef, c'est toi qui commandes et si tu savais comme ça me plaît de t'obéir...*<sup>170</sup> Más adelante, ve todavía al hombre como un ser superior al que no debe enfrentarse. Son significativas estas palabras de la protagonista, Maria: *Je crains Karl. Je sais qu'il est capable de me gifler ou de me renvoyer de sa table. C'est un homme, c'est lui le chef.*<sup>171</sup> El hombre es visto como el jefe, hay que respetarlo, pero este respeto está fundado en el temor.

Sin embargo, en la siguiente obra que estamos trabajando, *Les mots pour le dire* aparece ya la primera fase de esta evolución. Debemos tener en cuenta, que entre *Écoutez la mer* y *Les mots pour le dire* ha pasado más de una década, y como hechos destacados de este decenio en particular, el final de su terapia psicoanalítica y Mayo del 68. No obstante, la evolución de esta segunda obra

<sup>169</sup> *Médée*, pp. 61-62

<sup>170</sup> *Mer*, p. 62

<sup>171</sup> *Mer*, p. 82

se presentará de forma progresiva, y en un primer momento, la narradora hablará en los mismos términos que Maria. Se referirá al miedo al hombre, miedo transmitido generacionalmente: *Une peur inventée par les femmes, enseignée aux femmes par les autres femmes. Peur de notre vulnérabilité, de l'incapacité absolue où nous sommes de nous fermer complètement.*<sup>172</sup> Sin embargo, más adelante, el temor al hombre habrá desaparecido, y propondrá una solución para combatirlo. Esta solución se presenta con la interpretación de un sueño y consistirá en compartir el poder con el hombre. En esta obra esbozará tímidamente esta causa por la que luchará abiertamente más adelante:

Cette peur qui me paralysait, qui paralysait ma mère et les femmes en noir, ce n'était pas la peur du phallus, du vit, du chibre, c'était la peur du pouvoir de l'homme. Suffisait de partager ce pouvoir pour que la peur s'éloigne. J'étais certaine que c'était ça la signification de mon rêve.<sup>173</sup>

Vemos cómo aparece ya el concepto de equidad que reivindicará siempre, “partager le pouvoir”, compartir el poder. Apreciamos en esta simple frase, que se mantendrá posteriormente, esa postura de igualdad que ella preconiza, tan distinta a otras posturas más radicales de algunos movimientos feministas y que lleva a Marie Cardinal a alejarse de ellos y a expresar su posición a través de sus escritos o directamente, en sus conferencias, en sus actuaciones públicas. Más adelante, en *Autrement dit* volverá de nuevo a este tema, no obstante, ya no será un esbozo como anteriormente. Su palabras denotan una firmeza y una seguridad de la que antes estaba desprovista: *Moi, le pouvoir des femmes, je n'ai rien à en foutre. Ce que je veux c'est l'égalité, la justice et le partage. Mais alors ça, je le veux très fort.*<sup>174</sup> Observamos pues claramente en estas

<sup>172</sup> *Mots*, p. 306

<sup>173</sup> *Mots*, p. 315

<sup>174</sup> *Autrement*, p. 96

tres citas este cambio que estamos refiriendo, con una actitud retraída al principio, en la primera cita; el planteamiento de un objetivo en la segunda; y, la firme convicción en la tercera.

Por otra parte, en *Les grands désordres*, plantea de nuevo esta situación aunque con una visión diferente. En esta ocasión, el tono es menos reivindicativo y contundente y se convierte en un intento de comprensión, de razonamiento. Marie Cardinal sitúa a su heroína, Elsa, frente al profesor con el que ha trabajado durante mucho tiempo. Este profesor ha vivido en primera persona los cambios académicos, profesionales y personales de Elsa; sin embargo, no le muestra ni el aprecio ni el respeto que ella espera. La protagonista, Elsa, desea demostrar, convencer al profesor de su valía personal, no obstante, no lo consigue. Marie Cardinal muestra lo difícil que es para una mujer salir del encasillamiento, de los esquemas, y ser valorada por sus propios méritos. Si resulta difícil ser valorada, será mucho más complicado compartir el poder:

Il m'humiliait, me blessait. Il ne s'adressait qu'à Luce, à l'idée qu'il avait de Luce: une jeune femme de rien du tout qu'il avait haussée jusqu'à lui, une esclave. Impossible de le faire sortir de là. [...] Je m'en voulais parce que je ne parvenais pas à m'extraire de l'ornière où il m'enfonçait. Je m'en voulais parce que je revenais. Je m'en voulais parce que je m'obstinais à lui démontrer que je n'étais pas celle qu'il croyait... Il s'en moquait...<sup>175</sup>

Por último, debemos destacar en la cita siguiente, una clara alusión al feminismo, a las aspiraciones de los movimientos feministas con los que de ninguna manera se identificaba Marie Cardinal. Para esta escritora no se trata de dar un giro de 180° y de que el dominador pase a dominado. Su posición es

<sup>175</sup> *Désordres*, pp. 195-196

más sensata, por este motivo, se aleja de los movimientos feministas, como ya hemos advertido en varias ocasiones :

“La pensée féministe [...] part en effet du constat selon lequel la structure des rapports entre hommes et femmes est une structure de pouvoir, assurant la domination des premiers sur les secondes. A partir de ce point de départ commun, elle se diversifie à l’infini lorsqu’il s’agit de savoir comment et en vue de quoi cette structure doit être abolie, et ce qu’il en est de la différence sexuelle quand elle échappe à sa détermination socio-historique.”<sup>176</sup>

Las posturas tan divergentes que se forman en los distintos movimientos feministas, y sobre todo el radicalismo al que llegan, llevan a esta escritora a mantenerse alejada de ellos y mantener una posición más autónoma. No obstante, insiste en múltiples ocasiones y deja muy clara su postura, no desea el poder sino la igualdad y el reparto. En este sentido, es una clara precursora de posiciones más ecuanímes:

“Las mujeres tienen que construir su propia identidad a partir de lo que han conocido y también a partir de innovar, junto a las demás mujeres y también con los hombres, formas de vida alternativas. Deben decidir qué mantienen de lo que han aprendido y qué incorporan como elementos nuevos, sin dejarse vencer por la culpa que les genera no continuar por el mismo camino que habían trazado las generaciones anteriores.”<sup>177</sup>

Podemos comprobar la modernidad, la actualidad de esta escritora; cómo la postura que comenzó a defender Marie Cardinal en los años setenta permanece vigente en la actualidad, y sigue alimentando los escritos de otras

<sup>176</sup> G. DUBY, M. PERROT: *Op. Cit.*, p. 394

<sup>177</sup> S. BERBEL SÁNCHEZ: *Op. Cit.*, p. 260

mujeres que igualmente se empeñan en un mundo más justo. Se trata de buscar fórmulas alternativas, tanto los hombres como las mujeres. Fórmulas favorecedoras de ambos sexos en un trabajo comunitario encaminado a la equidad. Se trata de mantener lo bueno que hemos aprendido de nuestras tradiciones y de renovar aquello que ha caducado.



## **CAPÍTULO 8**

### **LA RUPTURA CON LOS VALORES BURGUESES**



## **CAPÍTULO 8.- La ruptura con los valores burgueses**

“Par valeur on entendra “les critères qui orientent le comportement et permettent les décisions”. N’importe quoi (comportement, état, chose, etc.) peut devenir le lieu d’investissement d’une valeur et la même valeur peut se présenter sous différentes manifestations. [...]

Par norme on entendra la prescription d’un certain comportement dans une situation donnée, prescription formelle et explicite (loi, règle posée) ou latente, sous-jacente à des comportements réguliers (coutumes, usages) et n’apparaissant que lorsque la transgression de la norme tacite provoque une sanction. Celle-ci constitue souvent l’indice à partir duquel, dans les recherches empiriques, on reconstruit la norme.”<sup>1</sup>

Todos estos valores y normas burguesas que Marie Cardinal describe y plasma en sus obras serán transgredidos y tendrán una contestación a nivel general en la sociedad. Será a partir de la segunda mitad del siglo XX cuando estos cambios se produzcan y afecten de lleno a la vida de la mujer. Éstos se manifestarán con una mayor emancipación de la mujer que surgirá, por un lado, a través de las leyes; por otro, a través de una evolución en la mentalidad de la sociedad. Y será fundamentalmente la generación de esta escritora la que logrará los mayores adelantos.

Concretamente, 1968 –ya lo hemos comentado-, será el año que históricamente queda representado como el año del comienzo de una serie de movilizaciones y de transformaciones que se desarrollarán y darán su fruto

<sup>1</sup> E. KOSTAHALS ALTES: “Normes et valeurs dans le récit”, *Revue de Sciences Humaines*, tome LXXII, n° 201, 1986, p. 36

paulatinamente a lo largo de las siguientes décadas. Y aunque no se cambió ni tan radical ni tan rápidamente como se esperaba, y veinte años después, muchos de los que luchaban y se manifestaban por las calles, dejaron ese espíritu inconformista de su juventud, lo cierto es que, para esa generación, supuso romper con los esquemas y las normas; es decir, con los llamados valores burgueses:

“L’émancipation de la femme conduit à deux effets qui concourent complémentaiement à faire de la femme le témoin privilégié de son temps: d’une part, une libération du langage et de l’expression, et de l’autre une prise de conscience plus aigüe des problèmes de la vie quotidienne dans une société dite de “consommation” une société de crise et de mouvement lancée dans la recherche d’un équilibre toujours fuyant.”<sup>2</sup>

Esta escritora, que se sintió profundamente influida por este nuevo movimiento social, desarrolló en sus obras, así como en su vida personal, con auténtica convicción, este liberalismo propugnado en el 68. Debemos destacar que de las cuatro obras que estamos analizando más específicamente, en la primera todavía no se produce una crítica abierta. Tengamos en cuenta que se publicó en 1962 y que empezó a redactarla en 1960. Por otra parte, la escritora llevaba poco tiempo con su tratamiento terapéutico y, por tanto, todavía faltaban varios años para ese cambio radical, esa transformación que se produce en su forma de pensar y actuar. Sin embargo, aunque en esta primera obra la crítica de la sociedad y de sus normas no se plantea concretamente, sí se vislumbra ya lo que será esa forma de pensamiento libre característico de esta escritora. De la actuación del personaje principal –una mujer muy emancipada– se desprende ya ese liberalismo que defenderá posteriormente.

<sup>2</sup> M. MERCIER: *Le roman féminin*, PUF, 1976, p. 197

En *Les mots pour le dire*, esa transformación a la que hacíamos referencia anteriormente ya se habrá producido, y su crítica de la sociedad será ya clara, evidente y manifiesta. En esta obra declarará abiertamente su pensamiento, su postura y lo primero que surgirá es la falta de conciencia que tenía la protagonista en lo que a los valores burgueses se refiere: *Les valeurs bourgeoises étaient les seules qui étaient bonnes, belles, intelligentes, elles étaient les meilleures. A tel point que je ne savais même pas qu'elles s'appelaient valeurs bourgeoises. Pour moi elles étaient les valeurs, tout court.*<sup>3</sup> En esta cita plantea que eran estos valores burgueses los que conocía, con los que había convivido desde siempre, y sencillamente, no se cuestionaba si eran favorables o no. Eran los valores adquiridos sin más. Marie Cardinal en *Les mots pour le dire*, insiste en varias ocasiones en el mismo tema: los valores inculcados sin el más mínimo cuestionamiento. Indica cómo hasta lo más insignificante quedaba clasificado y etiquetado según una jerarquía de valores impuesta e inamovible puesto que nadie hacía nada para cambiarla. Así, más adelante proseguirá diciendo:

[La hiérarchie des valeurs] Elle contenait non seulement la valeur des objets mais aussi la valeur des gens, des sentiments, des sensations, des pensées, des pays, des races et des religions. L'univers entier était étiqueté, rangé, classé définitivement. Surtout ne pas raisonner, ne pas réfléchir, ne pas remettre en cause, ce serait du temps perdu puisqu'il était impossible d'aboutir à une autre classification.<sup>4</sup>

Haremos un inciso para comentar que en su obra *La clé sur la porte*, escrita justo antes que *Les mots pour le dire*, denuncia ya la conciencia de clase adquirida desde la infancia, la conciencia de esos valores. En *La clé sur la porte* la protagonista indica cómo aprendió que Dios está por encima de todos, y

<sup>3</sup> *Mots*, p. 286

<sup>4</sup> *Mots*, p. 286

después, de forma piramidal, los seres humanos clasificados según su condición social y económica. En la cúspide, los aristócratas seguidos de los burgueses y tras ellos los comerciantes, que aun teniendo una economía más holgada que los aristócratas, formaban parte de una escala inferior dentro de esa pirámide puesto que eran desconocedores de las viejas tradiciones y normas:

A douze ans je connaissais parfaitement bien la hiérarchie du monde. Dieu par-dessus tout: infiniment bien, infiniment aimable. Puis les riches; ils allaient à la queue leu leu, en tête les aristocrates puis les bourgeois puis les commerçants. Même s'ils étaient plus riches que les aristocrates, les commerçants étaient moins bien qu'eux parce qu'ils ne connaissaient pas aussi bien les vieilles règles, les traditions, la beauté des gestes qui ont de la classe.<sup>5</sup>

Otro aspecto que debemos destacar es el concepto que las narradoras, o lo personajes muestran sobre sí mismos en esos momentos en que están bajo el yugo de la norma, y con la perspectiva que da el paso del tiempo. En *Les mots pour le dire*, la narradora se define como una persona que mantenía las tradiciones de su clase, a pesar de que el coste de esta forma de actuar fuese personal: *j'étais une de ces merveilleuses petites jeunes femmes qui, héroïquement, paient de leur personne pour que se perpétuent les traditions de leur classe.*<sup>6</sup> La narradora reconoce, se da cuenta de su sacrificio; tal y como indican los cánones burgueses establecidos, la mujer se entrega a su familia, piensa en los demás, en su esposo y en sus hijos antes que en sí misma, aunque acabe perdiendo su auténtica identidad; actúa conforme se espera de ella:

“Philantropie, sociabilité et direction de l'Intérieur sont les activités obligatoires de la maîtresse de maison, elle forment sont

<sup>5</sup> *Clé*, p. 136

<sup>6</sup> *Mots*, p. 259

Devoir. Elles requièrent une qualité essentielle: le Dévouement. Par le biais des devoirs communs aux grandes dames et aux petites bourgeoises, la morale dominante nie la notion de classes sociales pour ne plus parler que de la seule vraie vocation de la femme: s'oublier au profit des autres, la famille et les déshérités, et trouver dans ce dévouement sa légitimité.”<sup>7</sup>

Sin embargo, si volvemos a la narradora de *La clé sur la porte*, descubrimos que los comentarios que hace de su persona son más duros; es mucho más severa consigo misma, comparándose con un animal de zoo; es decir, sin voluntad, inerte, contemplativo: *j'en viens à me considérer telle que j'étais il y a dix ans –ne parlons pas d'il y a vingt ans- comme un animal de zoo.*<sup>8</sup> Unos años más tarde, cuando la escritora escribe *Le passé impiété*, reitera este mismo tipo de opinión al referirse a la protagonista; es decir, la mujer convertida en un ser extraño y atípico, simplemente porque no se adecua a las convenciones:

Depuis que mes broderies étaient connues, on aurait dit que Jacques, mes proches, ma famille, ceux qui profitaient le plus de leur succès, s'étaient mis à me considérer comme un spécimen anormal d'une espèce dûment répertoriée. Plus ma “réussite” devenait visible, plus j'avais l'impression de me transformer à leurs yeux en un animal de zoo ou de cirque, une incongruité.<sup>9</sup>

Por tanto, como podemos comprobar en las diferentes citas que acabamos de leer, lo primero que plantea esta autora es la sumisión, el respeto y acatamiento a la norma. Por supuesto, se refiere a las normas y valores burgueses que, en lo que concierne a la mujer, tendrán la finalidad de construir una identidad femenina específica, particular, que distinga a estas mujeres del

<sup>7</sup> A. MARTIN-FUGIER: *Op. Cit.*, p. 16

<sup>8</sup> *Clé*, p. 88

<sup>9</sup> *Passé*, p. 41

resto. Deben observar y mantener, tanto en el hogar como en sociedad, unas pautas de conducta específicas y estrictas que las hacen merecedoras de su condición aristocrática o burguesa:

“[...] les bourgeoises avaient construit l’identité féminine en insistant sur l’utilité sociale. La maîtresse de maison, “ange du foyer”, règne sur l’identité de la maison, du *home*. Les femmes de “la classe de loisir” porteuses de distinction aristocratique [...] obéissent à des règles de civilité et de mondanité aussi rigoureuses qu’une étiquette de cour, dont elles dérivent.”<sup>10</sup>

Marie Cardinal enumerará y describirá en sus obras cuáles son estas normas. Así, en *Les mots pour le dire*, la narradora hace referencia a ellas y a la dificultad que tenía de niña para acatarlas correctamente: *Correcte, polie, bonne élève, propre, vertueuse, obéissante, économe, serviable, pudique, charitable, honnête, j’y arrivais tant bien que mal, souvent parce que j’aimais trop m’amuser et rire.*<sup>11</sup> Estas pautas de conducta propias del aprendizaje burgués, de la persona burguesa también quedarán plasmadas en otras obras. Así, en *Le passé impiété* la protagonista, una mujer de mediana edad que se cuestiona su pasado y su presente, menciona todo ese conjunto de normas que constituyeron los pilares de su educación y condicionaron durante mucho tiempo su actuación posterior en la vida:

De là découlait d’ailleurs une quantité de règles qui m’étaient enseignées aussi bien à la maison qu’à l’école et qui formaient les fondations mêmes de mon éducation, l’architecture de mon avenir: la décence, l’économie, la pudeur, la réserve, le tact, la sobriété et aussi la charité, l’altruisme, la bienfaisance, la

<sup>10</sup> M. PERROT: *Op. Cit.*, p. 397

<sup>11</sup> *Mots*, p. 100

philantropie, la pitié, et encore l'épargne, les comptes, ainsi que leurs contraires catastrophiques: le gaspillage, la dilapidation, le dévergondage...<sup>12</sup>

Estas reglas a las que alude este personaje de *Le passé empiété*, eran las que se enseñaban a las mujeres de "buena familia". Se trataba simple y llanamente de las virtudes que debían ser transmitidas, y las consideradas propias del carácter femenino: "Les valeurs chrétiennes d'humilité, de soumission, de bonté et de piété, incompatibles semblait-il avec le succès professionnel masculin, étaient en revanche considérées comme des attributs principalement féminins."<sup>13</sup> Además, es necesario subrayar que éstas eran las normas defendidas por la burguesía y, con más ahínco aún, por los católicos practicantes que se valían de la religión para afianzar estos comportamientos sociales:

"[...] les catholiques militants veulent conserver les valeurs morales traditionnelles [...] lorsqu'il s'agit des femmes, ils tracent d'elles un portrait constitué d'un ensemble de vertus incontestables: elles obéissent à leurs époux, chérissent leurs enfants, se dévouent aux déshérités."<sup>14</sup>

Ésta es justo la enseñanza recibida por Marie Cardinal de su madre, persona estricta en cuanto la moral religiosa, y dedicada por completo a los más desfavorecidos, aunque con la pesada carga personal y social de un divorcio. Por otra parte, entre este conjunto de reglas que eran enseñadas a las mujeres, cabe destacar la que concierne a la imagen pública que deben irradiar. La mujer burguesa se distinguía de la que tenía una posición económica inferior, no sólo en el ámbito doméstico, en la vivienda, sino también por su apariencia externa.

<sup>12</sup> *Passé*, p. 132

<sup>13</sup> C. DESPRÉS: *Op. Cit.*, pp. 4-5

<sup>14</sup> A. MARTIN FUGIER: *Op. Cit.*, p. 9

Para la mujer burguesa era muy importante cuidar de su indumentaria y de su peinado que serán signos externos visibles e indicadores de la riqueza y bienestar social de la interesada:

“Si l’ameublement et la décoration visaient à différencier l’univers privé de la maison des environnements publics, les vêtements féminins servaient à distinguer les “femmes au foyer” du cercle des travailleurs, témoignant leur exclusion dans le monde des hommes. Les robes, les bijoux, les fourrures et les coiffures élaborées symbolisaient la prospérité des maris et le privilège de ces femmes de ne pas avoir à travailler.”<sup>15</sup>

Este aspecto en concreto también quedará evidenciado en las obras de Marie Cardinal. En numerosas ocasiones, la escritora comentará la importancia dada al aspecto físico, al atuendo. Por ejemplo, la narradora de *Les mots pour le dire*, recordará un episodio de la infancia en el que toma conciencia de su posición social gracias a su vestimenta. Alude a la ropa procedente de determinados comercios más prestigiosos, signo de esa riqueza familiar. La protagonista está en ese momento al lado de un dirigente comunista, e inconscientemente, viene a su mente su indumentaria correcta, toda de marca, símbolo de su cuna, de su alta posición social frente a la “baja” del comunista:

Je me tenais droite, presque au garde-à-vous, comme paralysée, pendant que déferlait sur moi le chant des communistes. Je ne sais pourquoi j’ai pensé que ma redingote de flanelle grise venait de l’Enfant Roi, que mon béret écossais venait de chez Old England, que mes chaussures venaient de je ne sais plus où, et mes chaussettes de fil de la Grande Maison de Blanc. J’étais bien correcte, toute propre, pour représenter dignement ma famille. Ça

<sup>15</sup> C. DESPRÉS: *Op. Cit.*, p. 6

tombait bien pour une fois, moi qui étais toujours tellement “débraillée”, comme disait ma mère.<sup>16</sup>

En este mismo libro, la narradora se refiere a su vestido de novia, hecho por la modista de toda la vida que viste a toda la familia. Nuevamente, por tanto, la importancia de la imagen de la mujer: *Moi, vêtue de ma robe de mariée faite par Marinette, la couturière de la famille, qui m'avait vue naître, qui m'habillait depuis toujours, qui avait des doigts de fée, qui avait exigé vingt longs essayages.*<sup>17</sup> En definitiva, reflejo en sus escritos de esa imagen que debe proyectar toda mujer burguesa; imagen adquirida, evidentemente, a lo largo de la infancia:

“Pour les femmes, l'image est d'abord tyrannie. Elle les confronte à un idéal type physique ou vestimentaire. Elle leur suggère le bien et le beau. Comment se tenir, s'habiller, selon l'âge, le rang, le statut social ou matrimonial, selon le lieu et l'heure. Sur les femmes pèse l'oeil inquisiteur de la famille, du voisinage ou du public. Bien entendu ce pouvoir des images change avec le temps en fonction de la place du corps et de la beauté dans l'échange sexuel ou le spectacle social, et selon le degré de médiatisation visuelle de la cité.”<sup>18</sup>

Esta crítica de Marie Cardinal desemboca en un cuestionamiento del capitalismo, en una crítica del valor que la sociedad da al dinero y que constituye justo el mundo del que la escritora intenta salir e intenta cambiar. Así nos dirá: *Une idéologie capitaliste, une économie capitaliste, ne peuvent que couper les humains du rêve, de l'imagination, de l'univers, du cosmos. On se bat pour posséder le plus possible, on n'est plus qu'un robot à faire du pognon.*<sup>19</sup> Marie Cardinal es

<sup>16</sup> *Mots*, p. 225

<sup>17</sup> *Mots*, p. 188

<sup>18</sup> M. PERROT: *Op. Cit.*, p. 379

<sup>19</sup> *Autrement*, p. 102

consciente del poder del dinero, de la economía que es la que mueve y cambia a los seres humanos y la Historia: *Que chaque fois qu'un pouvoir désire et crée une économie nouvelle (et, donc, une politique nouvelle), il engendre aussi des gens différents.*<sup>20</sup> Y concretamente refiriéndose a la mujer, también en su obra *Médée* indicará su opinión: si la economía engendra seres humanos según su conveniencia, el papel de la mujer será el de marionetas que interpretan el que se les ha asignado, sin posibilidad de elección:

Tantôt déesses, tantôt mères, tantôt guerrières, tantôt sorcières, tantôt esclaves, tantôt mamans. Cela dépend des nécessités d'une politique et d'une économie que nous ne choisissons pas.<sup>21</sup>

Todos estas preocupaciones de la escritora quedan evidentemente extrapoladas a sus novelas, y más concretamente a sus personajes, ya que, por una parte, sus protagonistas son siempre mujeres que proceden de un estrato social y económico bien definido: son mujeres burguesas; pero por otro, se vuelven contra ese pasado denunciándolo y mostrando una forma de actuar muy liberal. Por tanto, observaremos un antes y un después en los personajes: la burguesía de cuna y la transformación personal en otros valores.

Así, por ejemplo, en *La clé sur la porte*, alude a esa transformación, a esa evolución del personaje; la narradora afirmará desde el principio su procedencia burguesa y su impresión de que jamás perderá esta condición aunque lo intente: *Or je suis née bourgeoise et ne connais vraiment bien que la vie bourgeoise. Même si je deviens une ouvrière ou une paysanne, je serais une bourgeoise. Mon mari aussi. Nos enfants sont des enfants de bourgeois.*<sup>22</sup> No obstante, en este mismo libro, más adelante, muestra un cambio en la concepción que tiene sobre sí misma. Y

<sup>20</sup> *Médée*, p. 47

<sup>21</sup> *Médée*, p. 51

<sup>22</sup> *Clé*, p. 17

así comentará que de alguna forma el pasado es el que provoca la evolución de su personalidad y de su proceder ante la vida: *Je n'ai pas honte de ce que j'étais. Je pense même que c'était un moment nécessaire de mon évolution.*<sup>23</sup> Después, aclarará cómo se ha producido esta transformación.

En primer lugar, señala que al principio estos cambios eran más ficticios que reales, es decir, no eran auténticos, sólo palabras. Pleitea por los más necesitados, pero no predica con el ejemplo. Después comentará cómo va transformando su actitud personal hacia los demás. Le parece lejano aquel tiempo en el que su postura era diferente según la posición social del interlocutor:

Je faisais partie de la gauche festive. De ceux qui pleurent sur le sort du tiers monde et des ouvriers en buvant un whisky carte noire... parce que l'autre, vraiment, est imbuvable. [...]

Cela me paraît si loin, l'époque où j'étais d'une humeur de chien pendant toute une journée parce que l'argenterie n'avait pas été faite, l'époque où je planais à la suite d'un dîner réussi. L'époque où d'un coup d'oeil, en m'asseyant à une table étrangère, je savais si les couverts venaient de chez Puiforcat et, s'ils en venaient, j'avais à l'égard de leurs possesseurs une attitude aimable, une considération naissante.<sup>24</sup>

Ya sea con explicaciones más largas, como ésta, o con breves incisos, pone al lector en situación de comprender el cambio de mentalidad efectuado por el personaje. Por ejemplo, en *Les grands désordres* con una frase, la protagonista nos informará acerca de su condición burguesa: *En entrant à l'Université, j'avais une solide et bourgeoise culture de base.*<sup>25</sup> Por último debemos

<sup>23</sup> *Clé*, p. 88

<sup>24</sup> *Clé*, p. 89

<sup>25</sup> *Désordres*, p. 170

destacar que en su última obra, *Amour... amours...*, el tinte es más pesimista; la narradora mostrará la rabia que siente el personaje por no poder evitar caer en esos valores burgueses que tanto critica: el individualismo, la posesión, y nos dirá: *Elle s'est conduite comme une civilisée occidentale, qui favorise la possession, l'individualisme, comme une petite bourgeoise quoi, elle a été dressée pour devenir ça et elle admet, avec rage, que c'est ce qu'elle est devenue.*<sup>26</sup> Como veremos en el capítulo siguiente, la ruptura con esta línea de conducta de toda una vida será total y llevada a su máxima expresión en la forma de actuar y de manifestarse verbalmente sus personajes, a menudo chocante, incluso hoy en día.

<sup>26</sup> *Amour*, p. 110

## CAPÍTULO 9

### UNA VIDA LIBRE



## CAPÍTULO 9.- Una vida libre

Me voilà, une fois de plus, embarquée dans mon enfance, dans ma jeunesse! Je les rabâcherai jusqu'à ce qu'elles soient usées. Pour trouver, au bout de cette usure, la communication. Pour enlever mon uniforme en loques, mais qui tient toujours, de femme bourgeoise-chrétienne-méditerranéenne, et pour en être à aujourd'hui. Pour en finir avec cet hier qui ne veut pas crever tout à fait. Pour faire tranquillement ce que, hypocritement, on m'interdisait de faire. Pour penser selon moi et non pas comme on m'a appris à penser.<sup>1</sup>

En esta cita de *La clé sur la porte*, reconoce que sus recuerdos, sus vueltas a la infancia están irremediabilmente unidas a ese aprendizaje burgués que no se cansa de combatir. Lo denuncia y denunciará hasta la saciedad, hasta sentirse libre para hacer todo aquello que le fue prohibido; para hacer lo contrario de lo aprendido. En este capítulo, veremos cómo se manifiesta esa libertad que necesita, cómo se libera de ese uniforme de burguesa al que hace referencia la cita. Frente a la opresión sentida más o menos hasta los treinta años, esta escritora comenzará por fin a controlar su propia vida y a actuar en consonancia con sus propias ideas y su propio sentir; es decir, comienza para ella, una vida en libertad.

Esta libertad se traslada a su obra literaria en la manera de abordar diferentes conceptos y aspectos de la vida; aspectos que suponen una ruptura con su pasado y con esos valores burgueses que hemos tratado en el capítulo anterior. Abordaremos concretamente los aspectos que parecen más relevantes

<sup>1</sup> *Clé*, pp. 176-177

y en los que se ve abiertamente, a través de los personajes, (y en conexión con el capítulo anterior), ese comportamiento antiburgués y fuera de la norma. Estos aspectos son: lo que Marie Cardinal llama el desorden; su manera de plantear el amor y la sexualidad; su crítica de la religión; su crítica del concepto tradicional de familia.

### 9.1.- El desorden

Se trata de una idea recurrente que podemos apreciar en *Écoutez la mer*, *Les mots pour le dire* y en *Les grands désordres*. Este planteamiento está relacionado con su pensamiento acerca de la tradición, de lo impuesto y establecido. El desorden indica la intención de no formar parte del orden; es decir, de las normas. El desorden constituye una forma de rebelión contra los valores sociales establecidos que Marie Cardinal combatía. El término desorden señala una manera de desafiar las costumbres.

En *Écoutez la mer*, el desorden siempre se manifiesta mental y físicamente. La protagonista, Maria, necesita aclarar sus ideas desordenadas – en realidad, confusas ante el temor a tomar decisiones-. Esta confusión le produce un estado de intranquilidad y desasosiego que necesita dominar: *Maintenant les idées de Maria sont en désordre. Il faut qu'elle retrouve son calme.*<sup>2</sup> Más adelante, se vuelve a insistir en los mismos términos; el personaje debe intentar calmarse para ser capaz de vencer al desorden. La protagonista señalará que tiene que organizar la defensa contra ese desorden: *Il faut calmer ce désordre, il faut que les battements soient plus lents, moins forts, il faut organiser la défense.*<sup>3</sup>

<sup>2</sup> *Mer*, p. 146

<sup>3</sup> *Mer*, p. 157

La primera vez que se refiere al desorden en *Les mots pour le dire* dice: *J'avais beau progresser, je n'arrivais pas à me convaincre que ma simple parole allait chasser définitivement mon désarroi, ce mal si profond, ce désordre dévastateur, cette peur permanente...*<sup>4</sup> En esta cita, el concepto de desorden es de la misma naturaleza que en la obra anterior, aunque ahora alude claramente a su enfermedad. El desorden es ese malestar somatizado en miedo, sudores y dolencia física. Sin embargo, eso que ella llama desorden son en realidad esos valores burgueses, esos traumas y acontecimientos de la infancia que no ha aceptado voluntariamente, y que está intentando superar a través de la palabra. La no aceptación de estos valores produce en la narradora eso que llama el desorden y que consiste en una neurosis:

“Freud avait très tôt divisé les névroses en “névroses actuelles” et “psychonévroses”. Les premières étaient des crises névrotiques provoquées par un désordre de la vie actuelle du patient, les secondes étaient déterminées par des évènements de la vie infantile.”<sup>5</sup>

En esta cita, que explica concisamente la neurosis, vemos reflejado el comportamiento de las dos narradoras, tanto del primer como del segundo libro. Maria, ante situaciones de indecisión, de falta de control de sí misma tiene esas crisis de ansiedad, o sea, esas crisis neuróticas provocadas por situaciones actuales de su vida, y que ella denomina desorden (tal y como acabamos de ver en las citas precedentes). En *Les mots pour le dire*, esas crisis de ansiedad se remontan al pasado de la protagonista; estarán determinadas por acontecimientos infantiles que la narradora revivirá con la finalidad de buscar los motivos que las provocan y superarlas.

<sup>4</sup> *Mots*, p. 211

<sup>5</sup> J. MITCHELL: *Op. Cit.*, p. 240

En *Les mots pour le dire*, la protagonista, queriendo demostrar que es capaz de cumplir con la sociedad, con las normas más refinadas según la formación recibida, y mantener las más estrictas tradiciones, se dará cuenta de que, cuanto más intenta integrarse en el orden establecido, el desorden que se produce en el interior de su ser es mayor. Por tanto, lo que ella piensa que es el orden, o sea, las normas aprendidas, son en realidad todo lo contrario, su particular y propio desorden: *J'avais voulu sortir du désordre et je me trouvais, au contraire, dans un désordre encore plus grand.*<sup>6</sup>

Pero no será exclusivamente en esta obra en la que surgirán los recuerdos sacados del fondo de la memoria. En su novela anterior *La clé sur la porte*, la narradora comentará cómo su memoria trabaja para hacer revivir las escenas de la infancia y cómo asiste de espectadora a estas escenas; aunque después, esa mirada le sirve para rechazar ese pasado y afianzar la postura que mantiene en el presente: *Ma mémoire fait son métier. Les souvenirs se collent les uns aux autres, comme des berlingots dans un bocal. Et moi je suis là, spectatrice émue, attentive à la Renaissance de ces vieilles scènes [...]*<sup>7</sup>

Esta misma forma de pensar la desarrolla también en *Les grands désordres*. De entrada, en el título de este libro ya aparece la palabra desorden y sirve de prelude a la lectura. Se vislumbra desde el principio que el gran desorden afectará a su protagonista, Elsa, y a la vida de ésta que da un giro total tras la drogadicción de su hija. El mismo proceso evolutivo que transforma a la narradora de *Les mots pour le dire* o *La clé sur la porte*, se llevará a cabo en Elsa. Se comienza indicando el seno en el que se ha educado Elsa, un mundo amarrado a las tradiciones, poco evolucionado: *Le monde d'Elsa n'avait pas changé depuis sa naissance. Il avait évolué mais il n'était pas différent. Son monde était celui de ses parents: le monde de la France depuis une centaine d'années.*<sup>8</sup> Expresa después cómo

<sup>6</sup> *Mots*, p. 260

<sup>7</sup> *Clé*, p. 178

<sup>8</sup> *Désordres*, p. 123

la protagonista ha aprendido también a reprimir su gusto por la aventura, por la libertad, es decir, lo que la sociedad considera un desorden: *Sa pensée était libre, sa raison ne l'était pas. Chaque fois qu'elle laissait libre cours à son imagination, à son goût de l'aventure, elle justifiait sa liberté dans la phrase suivante.*<sup>9</sup> Esta cita resulta significativa, Elsa necesita autojustificar su temperamento; su pensamiento es libre pero actúa según la norma, por tanto, no debe causarle ningún problema.

Finalmente, la drogadicción de su hija hace que se cuestione estos planteamientos. ¿En qué consistía realmente el orden, en permanecer fiel a las enseñanzas recibidas, a las tradiciones? Pero, este orden ¿es realmente el que a ella le conviene? ¿Por qué tiene que mantenerse dentro de los límites establecidos?, ¿por qué obligarse a unos determinados comportamientos y estereotipos? Elsa se da cuenta de que ha pasado toda una vida reprimiendo rigurosamente comportamientos naturales en ella, pero considerados como desorden:

[...] j'ai toujours essayé de maîtriser mon désordre [...] j'ai pris mon désordre pour notre pire ennemi [...] je me confrontais aux vingt années de mon ordre, de mes règles, de ma discipline, des choix que j'avais faits et auxquels je m'étais tenue avec une rigueur extrême.<sup>10</sup>

Concluye que ese desorden que hay en ella es realmente la parte más importante de su ser porque es la más personal. El desorden consiste en romper con la norma.

<sup>9</sup> *Désordres*, p. 153

<sup>10</sup> *Désordres*, p. 243

## **9.2.- Libertad en el amor.**

En todas sus novelas, el amor desempeña un papel destacado. Las mujeres, sus personajes principales, son personas que aman y desean ser amadas. En todas las obras encontramos en la base una historia de amor o de desamor. Sin embargo, este amor adquiere distintas connotaciones, distintas formas de ser presentado, y, desde luego, nunca se trata de un amor convencional. El espíritu libre y luchador de la propia escritora es el que transmite en sus obras, y dará vida a personajes libres en su pensamiento y en sus actos; protagonistas femeninas que manifestarán un liberalismo chocante muchas veces para su público.

Las heroínas de los libros de Marie Cardinal gozarán de una libertad que transgrede las tradiciones, las normas sociales o lo que podría considerarse “normal”. Sobre todo, debemos pensar en su producción literaria de la década de los 60 y de los 70; en el público que leía sus obras en esos años. Todavía resultaría bastante llamativo, produciría extrañeza, para un amplio sector de lectoras, esa muestra de protagonistas femeninas, que exponen su vida amorosa. Una vida que pasa, tanto por amores juveniles, como por el matrimonio; por amantes apasionados o amantes por los que sólo sentían un deseo sexual. En suma, a veces sensualidad; otras, una expresión más real y menos pudorosa.

Así pues, distinguiremos dentro de las historias que la escritora nos relata, por un lado la relación humana entre un hombre y una mujer y, por otro, la relación sexual narrada de una forma natural, sin rubor. Sin embargo, debemos detenernos especialmente en la forma en la que se plantea la vida amorosa de los personajes, que, prácticamente en todos sus libros -como acabamos de indicar-, es una vida totalmente fuera de convencionalismos y con un lenguaje y una expresión completamente libres que puede ser sorprendente

para el lector (concretamente para sus primeros lectores, como ya hemos indicado); si bien ésta será una característica no sólo de esta escritora, sino de muchas otras escritoras del siglo XX: “[...] olvidando definitivamente los esquemas del pasado, estas autoras intentan volver a definir las funciones amorosas en un contexto jerárquico nuevo y con una inversión emotiva que nada tiene que ver con la literatura del pasado.”<sup>11</sup>

Ya indicamos -en capítulos precedentes- el hecho de que las protagonistas suelen ser mujeres con hijos que viven solas, ya sea porque están casadas, pero no conviven con sus parejas; ya sea porque no lo están. De entrada, esta situación de mujer casada con un marido distante a miles de kilómetros no es lo habitual; pero si, además, estos personajes tienen y hablan de sus amantes y de su relación sexual de la forma en que lo hacen, resulta realmente revolucionario y transgresor. Ya sabemos que el sexo siempre ha sido y sigue siendo aún uno de los temas del que no se habla, y menos se escribe con entera libertad:

“A lo largo de la historia, se ha ido construyendo en torno a los procesos biológicos y fisiológicos de las mujeres un complejo entramado ideológico con el fin de preservar como tabú todos los temas relacionados con el sexo femenino y, al mismo tiempo, mantener la situación de inferioridad “natural” de las mujeres en la esfera social.”<sup>12</sup>

No olvidemos que su primera obra aparece en 1962 y su superventas en 1975 y que, a lo largo de estos años, paulatinamente, emerge un concepto distinto de las relaciones entre dos personas. Con mayor frecuencia comienza a escucharse un término que se pone en boga: la pareja. De este término se hará

<sup>11</sup> A. USANDIZAGA: *Op. Cit.*, p. 186

<sup>12</sup> S. BERBEL SÁNCHEZ: *Op. Cit.*, p. 60

eco Marie Cardinal; de hecho, su novela *Une vie pour deux* estará precisamente dedicada a desarrollar el tema de la vida de pareja:

“Un mot surgit dans la langue qui va devenir banalité mais qu’on utilisait à peine naguère: le couple. Ce n’est plus par et pour “l’amour” que vivent la plupart des femmes, c’est par et pour “le couple”, “notre couple”. “La réussite d’un couple”, “un couple merveilleux”, un “vrai couple” sont, au firmament des rêves des femmes, dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, les étoiles qui les guident, et non plus les grandes passions.”<sup>13</sup>

Revisando de nuevo las cuatro obras objeto de este estudio, podemos decir que la primera, *Écoutez la mer*, presenta una protagonista -según lo referido anteriormente- casada con un marido que vive en un continente distinto, a miles de kilómetros de distancia. Por otra parte, lleva una vida amorosa completamente libre. La propia protagonista revela que ha tenido amantes con los que no mantenía ningún lazo afectivo antes de enamorarse de Karl; siendo ésta una manera de huir de compromisos y problemas. Sin embargo, teniendo en cuenta que esta obra se publicó en 1962, resultaba realmente osado crear un personaje femenino tan liberal que declara sin pudor sus relaciones amorosas; y teniendo en cuenta además que el amor libre, sin apariencias y el sentimiento anticonformista frente a las normas puesto de moda con los hippies y que comenzó en 1960 en Estados Unidos, era todavía muy incipiente. Así expresará el personaje de Maria su amor libre de ataduras:

Je vais mieux depuis que je couche avec n’importe qui. J’ai moins peur. Je sais ce que vaut ce moyen: on se disperse, on évite

<sup>13</sup> E. SULLEROT: *Op. Cit.*, p. 234

l'essentiel, on se sauve devant soi-même... Possible. Mais depuis que j'ai choisi d'agir ainsi, je me repose et c'est tout ce que je veux..<sup>14</sup>

Tras esta época, la protagonista tendrá una relación más estable con Karl, un alemán con el que no convive pero sí pasa las noches, para regresar al alba a su casa antes de que sus hijos se despierten: *Je passe mes nuits avec lui. Quand l'aube arrive, je rentre chez moi pour que mes enfants ne se croient pas abandonnés.*<sup>15</sup> Más de una lectora de aquella época (y de ésta) se sentiría cuando menos sorprendida, y juzgaría que una madre no debe dejar tres niños en su casa noche tras noche para irse con un amante. Incluso, al final del libro, la propia protagonista tacha su enamoramiento de indecente, si se tienen en cuenta los convencionalismos sociales; aunque deja bien claro (ya en esta su primera novela), que no le interesan en absoluto estos convencionalismos: “Maria s'en moque”. Así, dirá:

C'est indécent d'aimer de cette manière quand on a son âge et trois enfants. Elle pense ainsi parce qu'on lui a appris à penser des choses de ce genre depuis qu'elle est née. Mais Maria s'en moque et elle se sent capable de supprimer quiconque essaierait de l'empêcher d'aimer Karl.<sup>16</sup>

Otro aspecto a tener en cuenta en las novelas de Marie Cardinal es la forma de describir las relaciones sexuales de sus protagonistas: “Les écrits de femmes [...] introduisent enfin dans leurs tentatives leur propre érotique mais aussi celle de l'autre, l'homme. L'homme existe enfin dans les mots de la femme amoureuse, comme spectacle, comme objet qu'on célèbre.”<sup>17</sup> No obstante, en este primer libro, en lo que a la descripción de tipo sexual se

<sup>14</sup> Mer, p. 10

<sup>15</sup> Mer, p. 24

<sup>16</sup> Mer, p. 142

<sup>17</sup> E. SULLEROT: *Histoire et mythologie de l'amour*, Hachette, Paris, 1974, p. 234

refiere, Marie Cardinal es todavía discreta. La referencia al sexo es breve y no tan directa como en libros posteriores: *La première fois c'est très rarement agréable. Je suis toujours gênée par ma curiosité. Ce n'est pas tellement l'acte sexuel qui m'intéresse. C'est plutôt le bonhomme nouveau avec sa peau, son sexe, ses jambes.*<sup>18</sup> Alude fundamentalmente al placer recibido a través de la vista, de la contemplación de Karl: "Le corps capté dans le champ visuel est par excellence un objet à la fois de connaissance et de désir, de connaissance en tant que désir, de désir en tant que connaissance."<sup>19</sup>

En *Les mots pour le dire* la escritora expondrá dos actitudes diferentes de la protagonista. En primer lugar, relata su primera relación sexual con un chico al que no amaba, pero que le agradaba y le pareció el más adecuado para dar ese paso. Con esta experiencia que cuenta la narradora planteará uno de los temas tabú de las relaciones sexuales, es decir, el tema de la primera relación:

Et voilà que tout à coup j'avais décidé toute seule de passer outre les principes de ma classe, les préjugés de ma famille, les lois de ma mère, de bousculer la colossale religion et de faire l'amour avec un garçon que je n'aimais même pas, avec lequel il n'y avait pas à chercher l'excuse de la passion ou de la raison. Simplement je voulais faire et je faisais l'amour parce que j'en avais envie.<sup>20</sup>

Esta primera vez, que en realidad se traduce en una pérdida de la virginidad, es la que origina posteriormente un profundo sentimiento de culpabilidad, ya que, "el concepto de "la primera vez" ha estado en nuestra sociedad estrechamente unido al de virginidad por una parte y al de matrimonio y vida sexual femenina por otra."<sup>21</sup> Tal y como lo indica la

<sup>18</sup> Mer, p. 13

<sup>19</sup> P. BROOK : "Le corps dans le champ visuel", *Littérature*, n° 90, 1993, p. 26

<sup>20</sup> *Mots*, p. 59

<sup>21</sup> S. BERBEL SÁNCHEZ: *Op. Cit.*, p. 68

narradora, se siente culpable por haber pasado por alto lo que la pérdida de la virginidad conlleva para los principios de su clase, de la familia y de la religión:

“La virginité en effet est ce qui fonde la possibilité de ce qu’on pourrait appeler un “contrat d’exclusivité”, qui se matérialisera dans le mariage de deux façons: pour l’homme, par l’obligation d’entretien, et pour la femme, par l’obligation de fidélité.”<sup>22</sup>

Este sentimiento de culpabilidad de la protagonista que queda en su inconsciente, esperando el momento oportuno para volver a aparecer, será el que provocará, más adelante, una segunda manifestación física de ansiedad; una segunda crisis que será tomada como simples nervios de adolescente, y a la que no se le prestará atención, pero que, con el paso del tiempo y la acumulación de otros problemas añadidos terminará convirtiéndose en enfermedad. No obstante, a pesar de ese remordimiento, de esa sensación de culpa, la narradora de *Les mots pour le dire* muestra su espíritu inconformista y toma la decisión de saltarse los prejuicios morales enseñados por su madre.

En un estudio llevado a cabo acerca de la sexualidad femenina a finales del siglo XIX y principios del XX, se destaca precisamente no sólo la ausencia total de preparación de la mujer ante la sexualidad, sino la represión desde la niñez de cualquier tipo de manifestación sexual que hoy en día se considera normal para el buen desarrollo psicológico de un niño o de una niña. Para la niña, y después para la mujer, este tema era vergonzoso y por tanto prohibido:

“Quoi d’étonnant alors, dans ce contexte social où les observations psychanalytiques furent d’abord faites, que la sexualité des femmes ait été observée comme étant infantile et clitoridienne et

<sup>22</sup> N. HEINICH: *Op. Cit.*, pp. 38-39

que le mariage, auquel la plupart d'entre elles allaient sans aucune préparation (elles n'avaient même pas été averties de leurs règles, survenues comme un cataclysme honteux), ne fasse que contresigner un désaveu de leur sexe, que père et mère avaient, d'un commun accord, à la fois pour des raisons éthiques et pour plus de commodité, voulu rendre muet."<sup>23</sup>

Ésta será la base educativa -en cuanto al sexo- que recibe la escritora, la misma que recibió su madre. Algo menos rígida en lo que a explicación de la menstruación se refiere, pero con el mismo grado de arcaísmo en cuanto al sexo y a la virginidad en el matrimonio. Por consiguiente, la narradora de *Les mots pour le dire* transgrede lo que son las normas religiosas y sociales impuestas con su decisión de hacer el amor, simplemente porque le apetecía; normas, evidentemente, bien inculcadas por su madre: “[...] la mère doit plus particulièrement veiller à l'éducation morale et à la bonne conduite des filles et exigent d'elle un comportement, sexuel surtout, irréprochable: le remariage d'une mère divorcée peut ainsi être invoqué pour la disqualifier en tant que mère.”<sup>24</sup>

La madre de nuestra protagonista predicó con el ejemplo y aunque se divorció muy joven (atentando con ello a las normas de su época), no volvió a casarse, ni llevó una vida licenciosa; más bien al contrario, se refugió en la religión: *Elle avait divorcé à l'âge de vingt-huit ans et, pour pouvoir continuer à recevoir les sacrements, elle avait fait vœu de chasteté. Je ne crois pas qu'elle ait jamais rompu ce vœu.*<sup>25</sup> Por tanto, mayor sentimiento de culpa por transgredir, tal y como indica la narradora de *Les mots pour le dire*, las leyes de su madre y los principios y prejuicios de su clase y de su familia: “Al igual que ha ocurrido en otros muchos ámbitos, el poder religioso de tipo patriarcal impuso su visión en la concepción

<sup>23</sup> F. DOLTO: *Op. Cit.*, p. 64

<sup>24</sup> G.DUBY, M. PERROT: *Op. Cit.*, p. 182

<sup>25</sup> *Mots*, p. 301

del cuerpo y la vida sexual femenina en detrimento de la libertad de las mujeres.”<sup>26</sup> Después, igual que la protagonista de su primera obra, Maria, la narradora de *Les mots pour le dire* también está casada con un marido que reside fuera del hogar familiar, en América; asimismo, tiene tres hijos y una visión ante la vida abierta a cambios y novedades.

Si volvemos a situarnos en el año de publicación de esta novela, 1975, también es sorprendente, chocante, encontrarnos con una mujer que manifiesta abiertamente que está casada pero no convive con su marido porque éste reside en otro continente, y que ha tenido muchos amantes por hacer lo opuesto a lo estipulado como “normal”, por probar sensaciones diferentes. Adopta una postura de total libertad personal. La narradora, consciente de que ese conjunto de normas religiosas y sociales, -aprendidas e impuestas desde la infancia- no le interesan, decide eliminarlas de su vida y llevar una vida más en consonancia con su nueva forma de pensar; es decir; más libre: *Je découvrais les chambres d’hôtel, les garçonnières, les studios. Ces hommes-là savaient-ils qui partageait leur lit pour quelques instants? Jamais aucun n’a deviné que ce qui comptait pour moi c’était de faire tout ce qui m’avait été défendu.*<sup>27</sup>

Se trata ahora para la protagonista de hacer todo lo contrario de lo que le había sido transmitido, simplemente por adentrarse en lo prohibido. Lo manifiesta en varias ocasiones; se convierte en una mujer con un grado de independencia impropio y no consecuente con el papel que se esperaba que desempeñase en la sociedad: *Il y avait en moi une indépendance, un orgueil, une curiosité, un sens de la justice et de la jouissance qui ne cadraient pas avec le rôle qui m’avait été dévolu dans la société de ma famille.*<sup>28</sup> Vuelve a reiterarlo después, recordando esos momentos y esos sentimientos de transgresión –nos dirá “hors la loi de ma mère”-, y, de libertad, aunque fuese precaria: [...] *je remémorais*

<sup>26</sup> S. BERBEL SÁNCHEZ: *Op. Cit.*, p. 68

<sup>27</sup> *Mots*, p. 190

<sup>28</sup> *Mots*, p. 236

*minutieusement l'endroit, les sentiments, les émotions et surtout cette impression que j'avais de faire les choses en cachette, d'être hors la loi de ma mère, de profiter d'une liberté totale mais précaire.*<sup>29</sup>

Tengamos siempre presente la educación estricta en cuanto al amor recibida por la narradora, una educación completamente arcaica de la que se desprende bastante tarde. Realmente, su madre, amargada por su fracaso matrimonial instruyó a su hija en una estricta moral religiosa decimonónica – que corresponde perfectamente con el arquetipo descrito en la cita que sigue-, por lo que es normal que se autoaplique a sí misma el término de fuera de la ley de su madre:

“La denominada *Inocens femina sensualis*, arquetipo victoriano femenino, deberá ser una joven adiestrada en el bordado, la danza, la religión, el dibujo, la lectura de obras piadosas, la devoción y la sumisión a la familia, la aceptación de las ideas y autoridad masculinas (padre, hermanos y más tarde esposo), carente de opiniones propias, ignorante absoluta respecto a los temas sexuales al extremo de considerar que los deseos de esta índole no son normales en las mujeres de su estatus y conocedora experta de las estrategias adecuadas para conseguir un marido.”<sup>30</sup>

En su novela *Les grands désordres*, se repite de nuevo ese concepto de amor libre que hemos visto en las anteriores; de amor sin compromisos; de mujeres que mantienen relaciones con amantes con los que satisfacen sus deseos sexuales, procurando disociar claramente el amor del gozo o deseo. La protagonista de esta novela, Elsa, se casa joven y enamorada, pero la guerra de Argelia la convierte también demasiado pronto en viuda. No volverá a casarse,

<sup>29</sup> *Mots*, p. 281

<sup>30</sup> C. SAEZ BUENAVENTURA: *Op. Cit.*, p.47

pero sí tendrá bastantes amantes y una relación peculiar con el profesor Greffier. Así, Elsa dirá:

Avant de me trouver dans le lit du professeur Greffier.[...] j'ai rencontré des hommes, des célibataires (je crains de m'introduire dans un couple, aussi bancal soit-il. Le couple...). Il ne m'est jamais venu à l'esprit de vivre avec un de ces hommes. Ils ont compté épisodiquement. Ils étaient une gaieté dans ma vie, un divertissement, une légèreté.<sup>31</sup>

Elsa, así como las protagonistas de las obras anteriores, Maria y la narradora de *Les mots pour le dire*, son mujeres que colman su necesidad de compañía; eliminan su soledad con amantes que nada piden y a los que nada se les exige. No obstante, como la propia protagonista declarará después, esta actitud frente al amor es una actitud de inseguridad, de miedo a tener una relación duradera y comprometida con otra persona. Dirá que es una forma de protegerse del amor: *depuis vingt ans je n'avais fait que me protéger de l'amour... Finalement, l'amour tout simple est beaucoup plus difficile à vivre que la passion, que l'absolu... L'absolu est un refuge...*<sup>32</sup>

Por otra parte, en esta obra, el tono es completamente diferente cuando la protagonista describe sus relaciones sexuales. Es mucho más abierto y directo que en las dos novelas anteriores. Resulta llamativa la forma de expresarse que tiene la protagonista cuando se refiere a su experiencia sexual: con claridad, con franqueza, sin rubor, sin rodeos. El personaje, Elsa, siente la necesidad de hablar sobre su sexualidad y así lo declara ella misma:

Il faut que j'aborde ma sexualité. Elle a quelque chose de bizarre. [...] Ma sexualité est simple, je jouis facilement et pas

<sup>31</sup> *Désordres*, p. 192

<sup>32</sup> *Désordres*, p. 243

seulement par l'acte sexuel lui-même. Je jouis de curiosité, d'observation, de contemplation, de mouvement, c'est-à-dire que j'éprouve à regarder, à observer, à contempler, à bouger, des sensations qui me ravissent l'esprit et font se mouiller mon sexe.<sup>33</sup>

Notamos, a semejanza con el personaje de Maria, de su primera novela, Elsa nos comenta que no es el acto sexual en sí mismo lo que más le interesa en determinados momentos, sino la contemplación, la observación. Sin embargo, comenzando con esta cita, y con las siguientes que veremos a continuación, podremos percibir cómo su estilo discreto ha cambiado. Describe sin ningún pudor, sin ambigüedades, sin eufemismos, su estado físico: habla de sensaciones que “font se mouiller mon sexe”. Escritura, por tanto, directa, clara y sin prejuicios:

“Además de la falta de referencias y antecedentes míticos y literarios a muchos aspectos de la experiencia femenina, es evidente que la referencia a las vivencias propiamente femeninas ha producido siempre un cierto pudor, una sensación de que al intentar dar expresión a tales hechos, se estaban transgrediendo las expectativas del auditorio bien educado, se estaba intentando hablar de algo sobre lo que es mejor callar.”<sup>34</sup>

Forma de expresión ahora -como ya hemos reiterado en varias ocasiones- completamente fuera de los valores sexuales apropiados para una mujer de su posición social y que ha sido educada bajo los parámetros de la alta burguesía. No estaba permitido hablar de sexo para una mujer; las informaciones sexuales que se transmitían de boca en boca eran mínimas e iban encaminadas a aprender lo imprescindible sobre el comportamiento a seguir en

<sup>33</sup> *Désordres*, p. 178

<sup>34</sup> A. USANDIZAGA: *Op. Cit.*, p. 12

la noche de bodas, y en general en la vida conyugal. Pero, de ninguna manera se expresaba la satisfacción sexual entre mujeres decentes, no estaría bien visto:

“Si donc une femme était heureuse en amour, elle se devait de jouer la femme froide, pour paraître “comme il faut”. Si donc le sexe d’une femme était éloquent, elle se devait de rester muette sur ce qu’elle ressentait. Voilà, je pense, nombre de raisons tant biologiques que sociologiques, qui ont rendu plus difficile l’étude du comportement sexuel féminin.”<sup>35</sup>

La protagonista narra pues su vivencia con el profesor Greffier. Con este profesor mantenía una relación laboral, Elsa era su secretaria, corregía sus escritos y con el tiempo, se convirtió en su amante. Sin embargo, cuando Elsa escribe esta parte, es tal el grado de autenticidad en la exposición de la realidad sexual de la protagonista, que, ella misma pregunta a su colaborador si no resultará indecente el contarla así, de forma tan directa en el libro que están preparando:

“Quand nous nous retrouvions nous parlions de ses travaux en cours et nous faisons l’amour. “Il possédait un sexe magnifique qui était toujours en état de fonctionner et auquel il était indifférent. [...] Il livrait à ma fantaisie ce phallus superbe avec lequel je pouvais faire ce qui me plaisait. [...]

Ça va, ça va... Vous ne trouvez pas ça indécent?

Quoi?

Tout ce que je dis sur le professeur Greffier

Indécent n’est pas le mot que j’emploierais. Je trouve ça scandaleux.

<sup>35</sup> F. DOLTO: *Sexualité féminine*, Gallimard, Paris, 1996, p. 64

Comment?

Scandaleux, qu'on appelle ça l'amour, faire l'amour.<sup>36</sup>

Ante la sorpresa de Elsa, su colaborador no lo encuentra indecente sino que considera escandaloso que se pueda llamar amor a esa relación. Realmente lo que produce escándalo no es la relación amorosa en sí, sino el vocabulario utilizado, como ya hemos reseñado, directo, sin vergüenza. Podemos decir incluso que, más adelante, su escritura se volverá provocativa. Por una parte por la relación que declara tener con el profesor; por otra, por la forma de decirlo y los apelativos usados para referirse a su amante: “il n'était plus qu'un pennis”, “sexe godemiché”, “verge”:

Au fond, à cette époque là, pour moi, il n'était plus qu'un pennis. J'en avais assez de ce sexe godemiché. Je m'en voulais de ne pas savoir résister à la tentation des orgasmes garantis que j'éprouvais avec lui. Je n'arrivais pas à en finir avec ça. [...] Je commence à entrevoir depuis peu de temps seulement que ce n'était pas la perte de cette verge (quel mot!) qui m'angoissait, mais autre chose... Je ne sais pas exactement quoi...<sup>37</sup>

En su última obra *Amour... amours...*, la escritora hace una reflexión acerca del amor. El mismo título lo indica: conoceremos el pensamiento de la protagonista acerca del amor, y sobre sus propios amores. Se preguntará a sí misma si ha amado según las convenciones sociales o según su criterio. Se cuestionará si ha amado libremente; en definitiva, la escritora recapitulará sobre ese amor libre con el que ha ido marcando a todas sus protagonistas:

<sup>36</sup> *Désordres*, pp. 198-200

<sup>37</sup> *Désordres*, p. 202

A-t-elle aimé? A-t-elle su qui elle aimait, pourquoi elle aimait? A-t-elle aimé selon son corps, ou selon sa raison, ou selon les principes de son monde? Comment peut-elle se poser ces questions à ce moment précis de sa vie, au moment où la vieillesse la prend? A-t-elle été libre d'aimer?<sup>38</sup>

El narrador responderá a estas preguntas a través de los recuerdos de la protagonista, Lola, y de los amores que han pasado por su vida. De nuevo distinguirá dos tipos de relación, el amor entre la pareja, y la relación puramente sexual. El narrador relatará las distintas fases de esa relación de pareja que tuvo Lola. El desengaño del primer amor; el enamoramiento sentido hacia otra persona y el amor ligado al deseo de tener hijos: *Dirais-tu alors qu'il y a deux sortes d'amour? –Oui, je dirai ça, je dirais qu'il y a l'enfantement et de l'enchantement dans l'amour. Il arrive que les deux soient liés dans un seul amour mais je dirais que c'est exceptionnel et furtif...*<sup>39</sup>

Pero para la protagonista, el amor también se muestra bajo la forma de deseo satisfecho libremente, y como ejemplo, el narrador recurrirá la misma historia que narró Elsa en *Les grands désordres*, el amor, la relación con el profesor. En esta ocasión, la relatará más brevemente, pero mostrará esa libertad sobre la que se interrogaba la protagonista a sí misma anteriormente; libertad para elegir en cada momento, según las circunstancias, un amor más o menos involucrado, con un mayor o menor grado de compromiso mutuo:

Elle pouvait l'aimer comme elle le désirait, à sa manière à elle, il se laissait faire, l'essentiel était qu'elle soit là. Elle, elle profitait de cette liberté, elle se laissait aller à ses phantasmes.[...] Autant son visage était laid, autant son sexe était beau, doux...

<sup>38</sup> *Amour*, p. 122

<sup>39</sup> *Amour*, p. 85

énorme. Lola s'est beaucoup amusée avec ce jouet, puis elle s'est lassée.<sup>40</sup>

### 9.3.- El distanciamiento de la religión

Merece especial atención también la crítica a la religión. Ya hemos dicho que esta escritora vivió en un ambiente muy religioso, fomentado por su madre, que además de practicar la religión, inculcaba a su hija todas las tradiciones religiosas así como el temor a su no cumplimiento. De las cuatro obras que estamos analizando, la religión aparece en todas excepto en su primera novela. Es evidente, ya que en esta primera novela todavía no ha desarrollado su estilo crítico y de denuncia. Aunque el personaje principal retrocede a menudo a la infancia, los recuerdos religiosos no son evocados. Éstos no forman parte de las inquietudes de la protagonista, ni probablemente la escritora estuviese todavía preparada para hablar de ello.

En *Les mots pour le dire* la religión tendrá un lugar importante y estará frecuentemente ligada a la niñez de la protagonista. En esta obra la religión está presentada como una auténtica tortura psicológica para la niña; tortura que perdurará ya bien entrada la edad adulta, edad en la que decide romper con ese lastre. El primer sentimiento que aflora a causa de la religión es la vergüenza de no llegar a sentir con intensidad la oración y el contacto con Dios: *La consécration, la communion, moments intenses dont je n'arrivais pas à sentir l'intensité et cela me faisait baisser encore plus la tête, de honte. Cela me faisait prier encore mieux. Pensant à tous les mots.*<sup>41</sup> Debemos subrayar que la religión supone para la niña un medio para acercarse a su madre con la finalidad de buscar el amor y la aprobación de ésta. Así, de la vergüenza pasará a la culpabilidad. La niña

<sup>40</sup> *Amour*, pp. 140-141

<sup>41</sup> *Mots*, p. 97

intenta comprender e imitar a su madre en lo que a la religión se refiere. Sin embargo, su intento será frustrante ya que no sentirá ese fervor religioso y esto desembocará en un hondo sentimiento de culpa:

La religion tenait une place très importante dans mon enfance parce qu'elle me servait à toucher ma mère. En elle-même elle n'avait aucune signification pour moi car je n'ai jamais eu la foi, ni la grâce. Ce n'est pourtant pas faute d'avoir prié, d'avoir supplié Dieu de faire tomber sur moi une de ces mannes qui auraient apaisé mon inquiétude, ma culpabilité. Car, naturellement, je ne possédais pas les vertus chrétiennes telles qu'on me les décrivait.<sup>42</sup>

La narradora hará múltiples referencias a la actitud y aprendizaje religioso de la infancia, y como acabamos de ver en esta cita, desde el primer momento, aparece la culpa por no tener la niña ni la fe ni la gracia suficientes, dones éstos necesarios para parecerse a su madre, y de esta manera, con su comportamiento cristiano modélico, ser digna del amor de su progenitora. Reitera este sentimiento, y por más que intenta igualar el proceder basado en la rectitud religiosa y el sacrificio tal y como lo observa en su madre, no lo consigue:

Comme j'étais persuadée que le paradis et le pardon de Dieu ne s'obtiennent que par le sacrifice, la souffrance, la difficulté, la misère, j'en déduisais logiquement que j'irais tout droit en Enfer et qu'en ce moment même Dieu fronçait les sourcils et pleurait à cause du chagrin que je lui faisais. Je sortais en mauvais état de ces examens de conscience: j'avais blessé Dieu que ma mère aimait, auquel elle sacrifiait tout. C'était inextricable.<sup>43</sup>

<sup>42</sup> *Mots*, p. 99

<sup>43</sup> *Mots*, p. 100

El sentimiento de culpabilidad se verá después reforzado con el sentimiento del pecado. El pecado era el peor de los males que podía coger la niña; así, la narradora contará: *Je péchais, je péchais, je péchais, sans arrêt. [...] Pour plaire à ma mère je ne devais pas être une pécheresse. Or j'en étais une et une grande même.*<sup>44</sup> Esta obsesión por el mal, por el pecado, por el deseo de tener unos sentimientos religiosos conforme al modelo que imita no son más que una continua llamada de atención de esa niña hacia su madre. La madre de la protagonista pasa bastantes horas al día en la calle, cuidando enfermos y niños, rezando y dedicándose a la caridad. Cuando regresa a su casa cansada y, harta de ver miserias, tiene pocas ganas y poco tiempo para dedicar a su hija. Ésta, en su afán por estar más tiempo con su madre, acude con ella a la primera misa de la mañana, antes de marcharse al colegio. Adopta la actitud religiosa de su madre. Intenta comprender lo que se dice en la misa, sin embargo, hecho normal en un niño, termina aburrida y en consecuencia alejada del camino de su madre. Así pues, se siente pecadora y avergonzada de no estar a la altura de las circunstancias: *Mon Dieu, pardonnez-moi, je n'arrive pas à m'approcher de vous, ma tête est pleine de péchés. [...] Je m'ennuie à la messe. Ça c'est le plus honteux, oui, mon Dieu, je m'accuse de m'ennuyer à la messe [...]*<sup>45</sup> ¿Hasta cuando permanecerán estos sentimientos? Hasta la edad adulta. Será en las sesiones psicoanalíticas en las que logrará desprenderse de este sentimiento y por lo tanto sentirse libre. Compara el pecado con los microbios, invisibles, que se cogen sin ser consciente de ello. Cualquier travesura de la niña será corregida con el temor a Dios por el pecado; cualquier transgresión de la norma de la mujer adulta será somatizada como un pecado:

Les péchés étaient comme les microbes, il y en avait partout, ils ne se voyaient pas, je pouvais les attraper à n'importe quel moment, que je le veuille ou pas. Après le péché il y a eu la faute,

<sup>44</sup> *Mots*, p. 104

<sup>45</sup> *Mots*, p. 123

puis la chose. J'avais toujours vécu obsédée, traquée, épiée, coupable, jusqu'au jour où j'ai trouvé la signification de mon hallucination. Je me suis alors laissé aller dans le mirage de la santé et de la liberté avec délice, avec une énorme fringale.<sup>46</sup>

Esta obsesión por el pecado también se observa en otras obras; así, por ejemplo, en *La clé sur la porte* la narradora recuerda ese terror infantil producido por el sentimiento de culpabilidad ante el pecado; recuerda el miedo a la oscuridad –que muchos niños sienten a determinada edad-, pero que en esta protagonista se transformaba en miedo a ser observada por el demonio a causa de sus pecados: *En attendant: l'ombre qui, si je ne m'endormais pas très rapidement, allait se peupler d'horreurs épouvantables. À commencer par le diable qui m'avait à l'oeil et qui faisait un compte exact de mes péchés.*<sup>47</sup> En suma, volvemos de nuevo a la obediencia de la norma, en este caso la norma religiosa. Su cumplimiento se gratificará con el premio más deseado por la niña; es decir, la atención de su madre. No obstante, como estamos viendo, resulta todo lo contrario, un hondo y arraigado sentimiento de culpabilidad:

“[...] lo que la niña percibe en su madre es a una mujer que transmite unas normas más o menos estrictas conforme a los usos sociales de su medio y que no vacilará en atribuir una valoración específica a la obediencia de las mismas. Si este comportamiento es premiado, la niña incorpora no sólo el contenido [...] sino el valor de que obedecer es ser buena, y que cuando es buena se la premia con una demostración de amor, “se la quiere más”.<sup>48</sup>

En *Les grands désordres* y en *Amour... amours...* las referencias a la religión serán bastante más breves. Si tenemos en cuenta el tiempo transcurrido desde

<sup>46</sup> *Mots*, p. 192

<sup>47</sup> *Clé*, pp. 8-9

<sup>48</sup> N. LEVINTON DOLMAN: *Op. Cit.*, p. 135

que Marie Cardinal terminó con su psicoanálisis y la redacción de estas dos obras, parece normal que este tema ya no esté tan desarrollado en ellas; es un trauma más que superado. No obstante, y dada la educación burguesa recibida por la protagonista de *Les grands désordres*, en un determinado momento, aunque brevemente, comentará la influencia que la religión ejercía sobre ella siendo niña. Y coincidirá con la narradora de *Les mots pour le dire* en esa inaptitud para amar a Dios y ese lastre mantenido hasta la edad adulta:

Je baissais la tête et je répétais: “Mon Dieu je vous aime. Jésus je vous aime”. Je croyais qu’à force de le formuler cet amour deviendrait réalité. Mais il ne le devenait jamais, il restait théorique. [...] J’ai longtemps traîner comme une tare mon inaptitude à aimer Dieu.<sup>49</sup>

Finalmente, en *Amour... amours...*, se vuelve a reiterar, también de forma escueta, este sentimiento ante la religión. Tal y como lo manifestaron ya otros personajes, y más ampliamente la narradora de *Les mots pour le dire*, en *Amour... amours...*, el narrador relata cómo la protagonista, Lola, nunca supo rezar; cuenta la significación última que para ella tenía la enseñanza de los personajes religiosos (ninguna); la frustración de no encontrarse con Dios a pesar del esfuerzo por llegar a comunicarse con Él, tal y como intentaban transmitirle en su colegio, que además era religioso:

Malgré les années passées dans une école religieuse elle n’a jamais pu prier, elle n’a jamais su s’y prendre. On lui avait dit et répété que c’était communiquer directement avec Dieu, mais ça n’avait pas marché. Au bout de la ligne elle n’avait que des barbus, des vierges, des martyres, des saints, des morts, mais jamais Dieu.<sup>50</sup>

<sup>49</sup> *Désordres*, p. 229

<sup>50</sup> *Amour*, p. 63

Y con sarcasmo recuerda la edad hasta la que Lola se mantuvo pendiente del pecado: hasta los treinta años. La protagonista, ya mayor, se ríe ahora que ha conseguido liberarse y se burla de sí misma por su ridiculez: *Elle est restée longtemps avec l'idée du péché, ça l'a taraudée jusqu'à quel âge? Elle cherche, elle calcule... Elle dit à haute voix: "J'avais trente ans passés... Quelle connerie."*<sup>51</sup>

#### 9.4.- La familia

“Plus généralement, les relations de parenté demeurent importantes dans l'aristocratie (en souvenir de l'époque féodale) et le culte de la famille biologique se développe dans la bourgeoisie. Ainsi la bourgeoisie est l'héritière et l'aïeule du capitalisme, non seulement au niveau économique, mais aussi au niveau idéologique.”<sup>52</sup>

Otro punto en el que conviene detenerse en este apartado sobre la libertad es la familia. Después de sentirse oprimida durante más de un tercio de su vida, la liberación aparece evidentemente reflejada en su obra. Debemos destacar que el modelo familiar en el que crece es un modelo tradicional, cerrado, en el que el grupo influye en las decisiones importantes y en el que se tienen en cuenta las opiniones de los demás parientes. Será en las obras de corte más personal en las que denuncie esa situación de opresión familiar, así como la liberación de ella:

<sup>51</sup> *Amour*, p. 118

<sup>52</sup> J. MITCHELL: *Op. Cit.*, p. 521

“La réalité vécue, en première lecture, n’est pas transparente, mais la réviviscence selon l’écriture nous donne l’impression que nous sommes les maîtres du jeu où nous avons joué notre rôle avec plus ou moins de bonheur. L’écriture permet une revanche sur la vie, grâce à une version revue et corrigée dont nous sommes les metteurs en scènes.”<sup>53</sup>

Así, en *Les mots pour le dire*, la narradora censura en dos ocasiones la actitud hipócrita de una familia, la suya, que la protege de su enfermedad para protegerse a sí misma de las habladurías; la finalidad de esconder la vergüenza de tener una loca en la familia. No se trata de ayudar a la protagonista a salir de su enfermedad mental, de su depresión, sino de ocultarla: *Ma famille de laquelle j’étais à peine sortie, avait secrété de nouveau son cocon autour de moi, de plus en plus serré, de plus en plus opaque, au fur et à mesure que la maladie progressait. Non pas seulement pour me protéger mais aussi pour se protéger elle-même.*<sup>54</sup> En esta cita, la narradora expresa ese encerramiento, esa jaula que constituye para ella el entorno familiar. Reconoce que nunca ha logrado salir de ese entorno, lo que, en el fondo, corresponde al modelo parental tradicional y social atribuido a la mujer:

“Dans notre société le système de parenté s’incarne dans la famille. C’est là que la femme est formée. Elle apprend à n’en pas sortir. L’expression de la féminité peut varier en fonction de différences de classe, d’époque historique, ou de situation sociale, mais par rapport à la loi du père, la situation des femmes est pratiquement la même partout.”<sup>55</sup>

<sup>53</sup> G. GUSDORF: *Op. Cit.*, p. 235

<sup>54</sup> *Mots*, p. 21

<sup>55</sup> J. MITCHELL: *Op. Cit.*, p. 556

Más adelante la narradora vuelve a afianzar esta postura de falsedad, de hipocresía familiar. En esta ocasión, rememora la muerte de su padre y la parodia montada en torno a ella. La narradora era adolescente cuando fallece su padre y su familia materna acude a velar al difunto toda la noche. La protagonista se pregunta a sí misma que hace allí aquella gente que, realmente, no pueden considerarse familiares del fallecido. El padre se había despegado de su propia familia siendo un niño, y la familia de su madre, que era precisamente la que lo criticaba y se posicionó en contra de él en el momento del divorcio, no podía considerarse su familia: *La famille? Mais il n'en avait pas, il était seul. Ce que ma mère appelait la famille, c'était sa propre famille, celle qui accablait mon père depuis tant de temps.*<sup>56</sup>

En la última novela de Marie Cardinal, la protagonista abre asimismo su pensamiento recapitulando lo que ha sido su familia para ella y lo que hubiese deseado que fuese; “[...] la famille est aussi le lieu où s’entrecroisent les rapports sociaux fondés sur la différence des sexes et sur les relations de filiation, d’alliance et de coresidence.”<sup>57</sup> En primer lugar, en una frase escueta y concisa, se resume lo que fue la propia familia de la protagonista, o más bien, cuál era el ambiente familiar en el que vivió hasta su emancipación: *Chez elle, dans sa famille, c'était un champs de bataille, un lieu de guerre.*<sup>58</sup> Después, se explica cuál era su proyecto, lo que ella hubiese deseado: *Elle, en se mariant, elle aurait voulu créer la famille qu'elle n'avait jamais eue, elle épousait un père.*<sup>59</sup> Se manifiesta su error: se casó buscando la figura paterna que no había tenido y no un marido. Realmente su obsesión era la de crear una familia dentro de lo considerado normal; es decir, con un marido en un ambiente cálido y unido, distinto del campo de batalla al que se aludía anteriormente y que le tocó vivir. Asimismo, deseaba unos hijos, guiada por un deseo de maternidad: *Quant à la*

<sup>56</sup> *Mots*, p. 72

<sup>57</sup> G. DUBY, M. PERROT: *Op. Cit.*, p. 555

<sup>58</sup> *Amour*, p. 59

<sup>59</sup> *Amour*, p. 105

*famille... Lola avait eu envie d'avoir un petit dans le ventre, de le nourrir avec le lait de ses seins... Mais la famille ce n'est pas ça.*<sup>60</sup> La protagonista confunde la familia, la que ella desea crear, con la maternidad. Se da cuenta que una familia es algo mucho más complejo, no es sólo una transformación física de la mujer, es también un cambio psicológico, de actitud ante la vida:

“La maternidad es un hecho fundamental en la vida de todas las mujeres. [...] Esto explica por qué se trata de un concepto más amplio que el propio hecho biológico de tener un hijo o hija. El concepto “maternidad” tiene una configuración psíquica que afecta a todas las mujeres, abarcando diversas conductas relacionadas con la necesidad de cuidar, de proteger y preservar la vida.”<sup>61</sup>

Haciendo una reflexión sobre lo que fue su propia familia, o sea, la que ella creó, llega a la conclusión de que jamás ha tenido una verdadera familia: *La famille c'est un gouvernement, ça a des lois, des interdictions, des vacances, des obligations, des devoirs, des permissions, des jours fériés; une famille c'est une entreprise, ça se programme, ça se gère. Avait-elle eu ça? Non.*<sup>62</sup> Dice que una familia es una empresa, se programa y se gestiona. Precisamente todo lo contrario de lo que ella había vivido.

Finalmente, en otras obras se refleja igualmente esta preocupación. Así, en *Au pays de mes racines*, Marie Cardinal es realmente contundente al citar a su familia. Y en esta ocasión no se está refiriendo a la familia que ella misma crea con su matrimonio; sino al seno familiar materno en el que transcurre su vida hasta que se independiza. Sus palabras son bastante duras desde el principio. En tres ocasiones se refiere a ella y siempre con la misma severidad: *Jamais une seule fois le souvenir du comportement de ma famille ne m'a servi d'exemple, jamais il ne*

<sup>60</sup> *Amour*, p. 135

<sup>61</sup> S. BERBEL SÁNCHEZ: *Op. Cit.*, p. 87

<sup>62</sup> *Amour*, p. 136

*m'a aidé à progresser.*<sup>63</sup> En esta primera cita su comentario es aún suave, destaca que el comportamiento de su familia no es el ejemplo que desea seguir; considera que no le ha servido en su desarrollo personal. Más adelante, sus palabras serán más drásticas y cargadas de amargura. Compara a su familia con un veneno del que debe desintoxicarse: *Famille, détestable enclos, pâturage empoisonné! Suffira-t-il de toute ma vie pour me désintoxiquer d'elle.*<sup>64</sup> Finalmente, a modo de conclusión, declara que tomó la decisión de separarse, de escindirse de su familia. Para ello utiliza la palabra “amputar”; vocablo bastante fuerte aunque la escritora no lo admita y exprese lo contrario. Desgaja de su propio cuerpo un miembro llamado familia para poder comenzar una nueva vida:

Ma famille, je me suis amputée d'elle depuis longtemps maintenant. Amputée. Le mot n'est pas trop fort. Certaines des coupures que j'ai effectuées m'ont fait souffrir terriblement. Je suis née de ça, de cette partition. Je me suis mise à exister à ce prix et je ne le regrette pas. Au contraire, j'y ai puisé une force et un plaisir de vivre que je ne connaissais pas auparavant.<sup>65</sup>

Haremos mención también a las opiniones vertidas en *La clé sur la porte* sobre este tema. En este libro no alude tan concretamente a su propia familia materna -como en el anterior-. La escritora, camuflada en la narradora de este libro, y partiendo de su experiencia, analiza el concepto de familia en la sociedad de 1972: tras observar el comportamiento de los diferentes grupos de jóvenes que pasan por su casa, compara la educación que ha recibido con la que intenta dar a sus hijos y con la educación que reciben los demás jóvenes. Su postura es de crítica al concepto de familia tradicional, de familia burguesa. Vuelve a reiterar su descontento por lo que considera una educación errónea por centrarse en valores encaminados al éxito social; y dejando, por

<sup>63</sup> *Racines*, p. 23

<sup>64</sup> *Racines*, p. 15

<sup>65</sup> *Racines*, p. 41

consiguiente, “aparcados”, los valores humanos que son realmente los más importantes:

Mon expérience, que je ne veux surtout pas exemplaire, m’a amenée à constater la faillite de l’éducation traditionnelle donnée dans une famille bourgeoise. Humainement parlant. (Matériellement c’est encore la meilleure recette de “réussite”).<sup>66</sup>

Marie Cardinal es una mujer preocupada por su entorno. Siente curiosidad y observa a su alrededor, estudia el comportamiento humano de los que la rodean; analiza las situaciones y llega a sus propias conclusiones, que son bastante pesimistas, quizá exageradas. Así, la narradora de *La clé sur la porte*, compara a los jóvenes de ese período en el que transcurren los hechos narrados, con su propia juventud, marcada por el drama de la separación de sus padres. Ve una juventud inmersa en una familia rota y deshecha: *Admettons que je suis sortie d’une famille de divorcés et que j’ai vécu une jeunesse déchirée qui ressemble fort à la jeunesse d’aujourd’hui où la famille, qu’elle soit ou non unie, est déchirante et déchirée.*<sup>67</sup>

Posiblemente, la escritora se ve excesivamente influida por la educación que recibió, y por el rechazo que siente hacia su propia familia ya que vuelve a criticar el modelo familiar tradicional. Asimismo, se ve influida por la evolución positiva producida durante la década de los años 70 en Francia, que la lleva a denunciar estas estructuras que considera arcaicas, así como a destacar, que la sociedad camina lentamente hacia nuevos horizontes. Así, concluye:

<sup>66</sup> *Clé*, p. 16

<sup>67</sup> *Clé*, p. 35

La famille est, généralement, un carcan qui pèse lourd, qui blesse les jeunes et les adultes. Dans la sphère hermétiquement close de la famille traditionnelle, les être humains ressemblent à des mouches qui se cognent partout, s'épuisent à essayer d'aller vers la lumière. Cela semble d'autant plus absurde qu'il est évident qu'il y a désormais deux lumières.<sup>68</sup>

<sup>68</sup> *Clé*, p. 42



## ANEXO



## ANEXO

**Sinopsis de la obra literaria de Marie Cardinal**

Antes de concluir el presente trabajo hemos estimado oportuno realizar una breve sinopsis de cada obra de Marie Cardinal. Esta escritora no sólo se dedicó a la literatura, a escribir novelas. Se vio, en sus comienzos, obligada por la necesidad de trabajar, de compaginar la escritura con otros empleos que le aportasen una remuneración fija y puntual. Más adelante, tras los éxitos cosechados, comenzó a escribir artículos en la prensa y a asistir a numerosos debates, charlas, entrevistas, tanto en los medios de comunicación, como en las universidades, bibliotecas, asociaciones de mujeres, etc. También se dedicó a la traducción y adaptación de tragedias griegas. Su última traducción, *Oedipe à Colonne*, fue llevada a la escena póstumamente en Canadá, en 2003.

Por otra parte, es una escritora que se toma su tiempo para escribir; puede emplear varios años en la redacción de cada libro. Por tanto, si tenemos en cuenta todos estos hechos, vemos que su producción literaria no es tan extensa y que es posible hacer un resumen de cada novela. Aunque en esta tesis hemos estudiado cuatro obras concretas, se citan frecuentemente otras en las que aparecen los mismos o parecidos procedimientos o circunstancias que se están analizando en cada momento. Esta sinopsis ayudará pues a seguir en todo momento con más precisión los puntos analizados en este trabajo. Ayudará a recordar, si es necesario; o a conocer el argumento, o las situaciones que dieron lugar a cada novela. En cualquier instante se podrá acudir a la sinopsis para aclarar o comprender mejor las referencias que se hacen sobre las distintas obras de Marie Cardinal.

### 1.- *Écoutez la mer*

El psicoanálisis sirve como ya hemos visto como detonante de una Marie Cardinal que pasa de la creación publicitaria y periodística a la creación literaria. Esta escritora comienza a escribir “a escondidas”, por la noche, unos cuadernos que acumula, sin tener en esta primera fase ni una conciencia de escritora ni un objetivo claro y preciso, *puis un jour, avec ma machine à écrire, j’ai commencé à transcrire mes carnets sur des feuilles de papier. Je ne savais pas pourquoi je faisais cela.*<sup>1</sup> Estas notas que transcribe formarán más tarde su primer libro, *Écoutez la mer* (1962), y en él se esbozarán algunos de los temas que serán clásicos en Marie Cardinal y que aparecerán cíclicamente en el conjunto de su obra, como son la privación de su tierra, Argelia, el amor, los recuerdos de la infancia, el mar.

Percibimos en este libro un deseo, una necesidad de expresarse, un impulso por escribir lo que no puede ser dicho en la sesiones de psicoanálisis, pero también una necesidad de proyectarse en esta escritura. De este modo, Marie Cardinal inventa un personaje, Maria, con el que comparte sus vicisitudes, sus experiencias y también su situación, su estado anímico. Maria, argelina como Marie Cardinal, está enamorada de Karl, un alemán con el que vive una apasionada historia de amor que se verá finalmente interrumpida. Maria se marcha con sus hijos a América durante el período estival y la relación termina por enfriarse.

El libro nos sitúa pues en la dualidad entre el espíritu del norte y el del sur: *Je regarde Karl, maître du froid, seigneur de la neige. Il regarde Maria, enfant du soleil, fille de la Méditerranée.*<sup>2</sup> Nos describirá las sensaciones, los colores de la naturaleza que para ella influyen en el carácter de las gentes que habitan esos lugares. Subraya el contraste del frío del norte y lo compara con el sur, donde el

<sup>1</sup> *Mots*, p. 254

<sup>2</sup> *Mer*, p. 33

sol es signo de vitalidad. Así, cuando visita Alemania comentará: *la couleur du ciel m'obsède, il n'est ni bleu, ni noir, ni blanc. Il est grisâtre, jaunâtre*,<sup>3</sup> refiriéndose al ambiente, pero también cuando habla de Karl utiliza los mismos adjetivos: *son regard est comme Hambourg gris, fort et triste*.<sup>4</sup> Sin embargo, la opinión es diferente cuando se refiere a Argelia: *chez moi, la gloire du soleil naît fougusement*.<sup>5</sup> Observamos por tanto la ambivalencia de dos culturas diferentes, de dos países con paisajes opuestos. Por una parte, Alemania, una tierra de la que sobresalen los colores de la nieve, el blanco, el gris, el plata; y por tanto, el frío: *Chaque branche, chaque rameau, chaque ramification souligne de noir une mince chenille de neige blanche. Le soleil froid fait jouer des verts et des bruns dans le noir, des bleus, des roses et des ors dans le blanc*.<sup>6</sup> Por otra parte, Argelia, con su tierra de color ocre, rojo, los colores del calor y del sol:

La terre est tapissée de thym dans la cabane de la forêt. [...] Il fait chaud. [...] En me redressant je vois, jusqu' à l'infini, l'océan des pieds de vigne, dans le fond de la vallée le groupe des petites maisons blanches et des "raïmas" de la ferme, plus bas la route bordée d'eucalyptus [...] Dans le lointain, au milieu du flanc de la montagne, une tache mystérieuse: c'est la tache blanche, source de rêve, inexplorée. La terre est très rouge. Comme la terre est rouge!<sup>7</sup>

Sin embargo estos dos paisajes se verán unidos a través de la descripción del mar. Incluso tratándose de un paisaje diferente, el mar es cuna de bienestar que transmite tranquilidad y paz.

<sup>3</sup> *Mer*, p. 90

<sup>4</sup> *Mer*, p. 42

<sup>5</sup> *Mer*, p. 70

<sup>6</sup> *Mer*, p. 109

<sup>7</sup> *Mer*, pp. 102-103

Je m'attendais à voir une mer verte et jaune, méchante, comme toutes celles que j'ai vues sur la côte Atlantique. Au lieu de cela, je découvre une mer bleue avec de petites vagues courtes et des moutons blancs. Elle est gaie, capricieuse, taquine, comme la mienne.<sup>8</sup>

Maria, vive en París, lejos de la guerra y del horror que se están produciendo en Argelia en ese momento, sin embargo, aunque físicamente su cuerpo esté en París, su alma se sitúa en su tierra mediterránea. Ya se manifiesta en este libro el sentimiento de desarraigo –que la acompañará toda su vida- y declarará, *d'abord je ne suis pas une intellectuelle. Ensuite je ne suis pas vraiment française. Je suis... je suis latine, si tu veux. Non, je suis méditerranéenne.*<sup>9</sup> Finalmente, la angustia y los miedos sentidos por la escritora y todavía presentes en el momento en que redactaba este libro, serán trasladados a Maria que se refiere muy a menudo a ellos. No obstante, el sentimiento final es positivo y victorioso para la protagonista pues es recordando su infancia como logrará vencer su angustia y podrá seguir viviendo sin Karl.

Veremos cómo se introduce ya en esta primera obra un movimiento de vaivén entre el presente y el pasado, movimiento que encontraremos también en la mayor parte de sus novelas. Así en *Écoutez la mer* tenemos por una parte, el presente proyectado en la historia de amor vivida con Karl, y por otra, el pasado representado por los recuerdos de la infancia.<sup>10</sup> Por esta novela obtuvo un premio, el “Prix International du Premier Roman.”

<sup>8</sup> *Mer*, p. 114

<sup>9</sup> *Mer.*, p. 43

<sup>10</sup> Algunos años más tarde Marie Cardinal nos indicará en *Au pays de mes racines* cuál era su proyecto en esta primera novela y los temas que de ahora en adelante se desarrollarán en su obra: “J'avais rédigé mon premier roman en 1960 et 1961 (il a été publié en septembre 1962). Il racontait une histoire d'amour. Une jeune femme, née en Algérie et exilée à Paris, retrouvait, au fur et à mesure qu'elle devenait amoureuse, ses rythmes propres, les rythmes de sa terre. Etant donné l'époque j'avais voulu l'écrire avec une extrême retenue et avec, pourtant, un désir farouche de dire mon amour pour l'Algérie.” P. 156

## 2.- *La mule de Corbillard*

Con *La mule de Corbillard* (1964), Marie Cardinal insiste sobre la misma temática: por una parte, el amor por Argelia, por otro, el sufrimiento amoroso. Madeleine, la protagonista, vive en una granja en Argelia, granja de la que se siente orgullosa y que explotó sola tras la muerte de sus padres. Vive allí momentos felices con Pierre, un ingeniero parisino del que se enamora. Sin embargo, estos momentos de felicidad no durarán, pues se producirán dos hechos dolorosos. En primer lugar Pierre la abandona sin mediar palabra; Madeleine recobrará vida gracias a la creatividad. Madeleine se transforma entonces y al igual que la protagonista de *Écoutez la mer*, se siente angustiada, no se comunica con nadie, no le tiene apego a la vida, nada le interesa. No obstante, como Maria, reencuentra sus ganas de vivir gracias a los recuerdos de su infancia. Madeleine hace aparecer lo que será un nuevo tema recurrente en otras obras, el tema de la creación como medio de expresión, como medio de liberación, el tema de la mujer creadora.

En lo que podríamos considerar una segunda fase de la narración Madeleine comienza a edificar lo que se convertirá en la catedral de juncos. Construye con juncos, con caracolas y otros materiales sacados de la naturaleza una catedral en la habitación que fue de Pierre. Esta expresión artística que nace de su ser, la ayudará a encontrarse a sí misma tras el desencanto del amor, a la vez que le sirve de puente para comunicarse con los demás. Tras muchos años de autoaislamiento en la granja, sale al pueblo para comprar los materiales que necesita su catedral y esto la obliga a relacionarse y a abrirse a la gente. Sin embargo, un segundo hecho transformará su vida: es desposeída de sus tierras por Garcia, el propietario de éstas, y como consecuencia, a causa de esta pérdida, la granja es derribada y con ella la catedral. Esta nueva desgracia supondrá para ella un cambio de carácter y su energía, que antes era creadora, ahora se volverá destructora; se convertirá en un odio madurado día a día con la esperanza de ver a Garcia derrotado.

Garcia est sur son banc. Il souffle. Il marmonne. On dirait un gros chat teigneux qui fait dans la cendre. Quand je l'aurai mis dans son cercueil, le cercueil dans un trou et quand le trou sera bouché, je pourrai respirer. A ce moment-là, je commencerai une nouvelle cathédrale.<sup>11</sup>

### 3.- *La souricière*

En su tercera obra, *La souricière* (1966), el tono es muy diferente. Encontraremos en esta obra a una protagonista que no es capaz de hacer frente a sus circunstancias personales y que finalmente cae víctima de ellas. Marie Cardinal presenta aquí a una mujer atrapada en una trampa, la del matrimonio y la maternidad. Se siente acorralada en una ratonera, tal y como lo expresa el título de la novela:

Il faudrait qu'elle soit raisonnable. Mais il semble qu'il ne soit plus question pour elle d'être raisonnable. En elle grandit l'impression d'être dans une souricière sans savoir pourquoi elle y est. Il n'y a pas d'issue, elle ne peut pas échapper à la mort et la mort est un châtement effrayant et absurde.<sup>12</sup>

Camille, jovencita de "buena familia" y sin ninguna experiencia de la vida, se casa con un hombre bastante mayor que ella. Muy pronto tendrá tres hijos y una vida monótona, sin ningún sentido para ella, reducida a la educación de sus hijos y a ser una "buena esposa", pero sin ningún aliciente de realización personal. Está atrapada por los lazos de una sociedad patriarcal que no le muestra más que un camino, el de la casa, la madre, la esposa. Su marido, François, espera de ella ese comportamiento, ese papel, esos valores que la

<sup>11</sup> *Mule*, p. 158

<sup>12</sup> *Souricière*, pp. 109-110

sociedad le ha transmitido; y, en consecuencia, no entenderá jamás cuál es el mal, cuál es la angustia, la locura que ha alcanzado a su esposa. Tampoco intentará comprenderla, esto no le conviene, él vive su vida, a su aire, del mismo modo que cuando era soltero. Hace lo que le parece, domina la situación y nada ha cambiado para él.

Por tanto, encontramos la historia de una falta de comunicación, del encierro de la heroína en sí misma y de la caída en el abismo de la depresión, del sentimiento de culpabilidad y de fracaso por sentirse incapaz de llevar “adecuadamente” su matrimonio. El marido, François, que tampoco se siente a gusto, opta por la solución más cómoda, rehuir el problema y acepta un trabajo en Estados Unidos, dejando a su mujer y a sus hijos abandonados. La protagonista se precipita entonces en el vacío de su existencia y cae en la desidia hacia su persona y en una profunda depresión de la que sale gracias al encuentro de Alain. Con él se recuperará y vivirá una temporada feliz. Alain la ayudará a encontrar un trabajo, a rehacer su vida sintiéndose útil y capaz.

Sin embargo, cuando regresa su marido, desea dar una segunda oportunidad a su matrimonio fracasado. Intenta cambiar las cosas, mejorar su comunicación con él, pero esto no será posible puesto que su marido es el mismo y ni acepta ni ve los cambios de su mujer, o no le conviene verlos porque le resulta más cómodo. Camille se hunde de nuevo en una depresión aún peor que la primera, rechazada por François y ahora también por Alain que al ser abandonado ha rehecho su vida con otra mujer más equilibrada. La protagonista no ve al final otro camino más que el suicidio. La muerte surge como la única salida que la libraré de su pesadilla existencial:

Elle ne craint pas la mort, au contraire, c'est la seule chose qui existe, la seule chose logique et explicable. Les autres fuient la mort, l'évitent, ont peur d'elle, et leur comportement, de ce fait,

rend tout absurde. Camille ne peut plus vivre avec eux. Il faut qu'elle disparaisse.<sup>13</sup>

Si en las dos primeras obras Marie Cardinal pone énfasis en sus recuerdos de Argelia, en su desarraigo, en este tercero son los temas de la angustia, la enfermedad y la locura los que serán profundamente planteados.

#### 4.- *Cet été-là*

*Cet été-là* (1967) no tiene nada que ver con su producción anterior. Se trata de la crónica de los pormenores del rodaje de dos películas, *Deux ou trois choses que je sais d'elle* de Godard, en la que Marie Cardinal desempeñó un papel breve y sin mayor incidencia; y *Mouchette* de Bresson, en la que también participó y cuyo rodaje nos describe más ampliamente. En esta obra, cuenta en primer lugar cómo le surge la ocasión de formar parte de estas películas, y después, nos relata el día a día del rodaje de *Mouchette*, nos describe sus personajes y las excentricidades y el malhumor del director. Veamos uno de los múltiples ejemplos:

C'est le moment que Bresson choisit pour piquer une véritable crise d'hystérie. Ses beaux cheveux en bataille il perd le sens de la mesure et du ridicule. Il ne supporte pas le bruit du bébé. On ne sait pas pourquoi il crie: "Tournez!" L'ingénieur du son dans la pièce à côté: "Ça tourne!" Bresson: "Pourquoi est-ce que cela tourne? Bon, alors Nadine vas-y!" Nadine n'est pas prête, le bébé non plus, ça ne fait rien, Bresson les empoigne et les pousse dans le champ n'importe comment, je ne sais plus quand je dois marmonner ma phrase. "Coupez! Mais, qu'est-ce que tu fais Nadine?" Personne ne bronche, c'est de la dinguerie pure, ça lui prend plusieurs fois par

<sup>13</sup> *Souricière*, p. 216

semaine, il faut que ça passe. Il nous fait tourner pendant que ça ne tourne pas, il fait répéter pendant que ça tourne et entre lui-même dans le champ.<sup>14</sup>

En cuanto a *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, de Godard, Marie Cardinal hace al final del libro una serie de puntualizaciones sobre cómo debería haber sido tratado el tema de la película. Cuando Marie Cardinal se acercó a Godard, estaba trabajando en la preparación de unos artículos sobre la mujer, “les étoiles filantes”, que concretamente analizaban la vida de muchas mujeres, amas de casa, que vivían en la periferia de París, en viviendas baratas, en H.L.M., con grandes necesidades económicas y que se prostituían durante el día para poder subsistir. Este tema interesó al cineasta y estaba rodando esta película cuando la escritora se puso en contacto con él para comentar su trabajo y saber su opinión sobre el asunto. El drama de las “estrellas fugaces” es el que debía encarnar la protagonista de la película, sin embargo, ante la indignación de la escritora, Godard, insensible al tema, presenta a una mujer frívola que se prostituye para comprarse vestidos:

C'est un scandale et je le dis. Les “étoiles filantes” ne se prostituent pas pour acheter des robes, elles le font pour nourrir leurs enfants. Les “étoiles filantes” ne vont pas au George V, elles font le tapin du côté des Halles et hantent les hôtels meublés du quartier. Ce ne sont pas des pin-up, elles sont moches. Présenter l'histoire de ces femmes différemment, c'est trahir leur cause! Ma fougue fait sourire Godard puis il m'explique qu'il fait les films qu'il a envie de faire. Il ne soutient pas une thèse, il ne plaide pas une cause, il fait un film.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> *Eté*, pp. 104-105

<sup>15</sup> *Eté*, p. 54

Evidentemente, su punto de vista masculino, su perspectiva, no puede ser la misma que la de Marie Cardinal, o la de cualquier otra mujer, simplemente por el hecho de ser mujer.

### 5.- *La clé sur la porte*

Algunos años pasaron antes de que Marie Cardinal ofreciera su siguiente libro, *La clé sur la porte*, en 1972, primera novela en la que la inserción de experiencias personales o recuerdos de la infancia va más lejos. Este procedimiento que ya utilizó aunque de forma más sutil en *Écoutez la mer* será emblemático en la obra de Marie Cardinal: le gusta mezclar presente y pasado, ficción y realidad, novela y autobiografía. Con el argumento de este libro se hizo una película con un resultado que la escritora consideró bastante mediocre.

En este libro relata un experimento realizado y vivido por la narradora y sus tres hijos en su casa. Deja la llave de su apartamento a disposición de los amigos de sus hijos para que puedan entrar y salir libremente. Esta experiencia sirve de base para describir las inquietudes de la juventud y hacer un análisis de sus problemas. El porvenir, la sexualidad, la política, la droga y otros temas que siempre forman parte de la actualidad, serán abordados y serán discutidos entre los jóvenes de los múltiples grupos que pasan por la casa a lo largo de varios meses. En el desfile de personajes que pasan por la vivienda, unos son fijos, amigos de la casa y otros, son de paso, van dejando su huella, pero todos aportan su pensamiento y su crítica de la sociedad, que en definitiva, es el asunto verdaderamente importante de esta obra. En el centro situamos a la narradora que observa, calla, deja hacer o da su opinión, se manifiesta, se rebela, critica y recuerda episodios antiguos, de su infancia, y más actuales, de la vida con sus hijos en Canadá. Además esta experiencia le sirve para adentrarse en un mejor conocimiento de la juventud:

J'ai découvert beaucoup de choses pendant cette période épuisante. J'ai vécu en spectateur le spectacle qu'offre la débilité, et j'en ai tiré beaucoup d'enseignements et une meilleure connaissance d'une certaine jeunesse, celle que l'on montre du doigt, celle que l'on réproouve, celle aussi qui est l'abcès de fixation de toute la jeunesse, celle qui contient tous les ferments que l'on retrouve ici et là, peu ou prou, chez l'ensemble des jeunes.<sup>16</sup>

Este libro se inspira en la vivencia de la escritora junto a sus hijos; de hecho, será la propia autora quien lo confirme años más tarde en *Autrement dit: tu sais comment j'ai vécu avec mes enfants pendant des années: la porte ouverte. Tout le monde pouvait entrer chez nous, tous leurs amis. J'ai raconté ça dans La clé sur la porte*.<sup>17</sup> Durante el verano de 2003, en conversación mantenida con los hijos de Marie Cardinal, tanto Alice, como Benoît Ronfard, manifestaban que, para ellos, el único libro en el que realmente se utiliza el procedimiento de la autobiografía es *La clé sur la porte*. Ambos se sentían identificados con los protagonistas de esta novela y con las experiencias narradas. Concretamente Alice Ronfard nos indicaba que en esa época no eran conscientes de que iban a convertirse en los personajes de un libro de éxito. Que su madre decidió llevar una educación completamente contraria a la que ella había recibido, y que, a fin de cuentas, ése era el liberalismo propugnado por Mayo del 68.

Nos decía que en esos momentos vivían en un barrio marginal, con bastante delincuencia, y que de alguna manera, ésta era una forma de protegerlos, prefiriendo que estuviesen en la casa con su amigos en lugar de en la calle. Los tres hermanos vivieron la experiencia de una forma natural ya que no fue algo premeditado sino que se hizo día a día; y para Marie Cardinal era una forma de acercarse a tres adolescentes, sus hijos, para intentar comprenderles mejor, así como una experiencia enriquecedora. Se dieron

<sup>16</sup> *Clé*, p. 147

<sup>17</sup> *Autrement*, p.201

cuenta del alcance de la vivencia mucho más tarde, tras la publicación y el revuelo que causó el libro. De hecho, tanto Alice como Benoît comentaban que la escritora recibía muchas cartas insultándola y recriminándole no sólo por ese modo de vida sino por la mentalidad excesivamente abierta hacia los jóvenes, o por la forma de tratar temas como los anticonceptivos y el aborto. En este sentido, Marie Cardinal se sintió muy apenada y decepcionada por esta censura precisamente en una época que se suponía de mayor liberalismo en cuanto al pensamiento.

A pesar de que los hijos de la escritora consideren que esta obra es la más autobiográfica, no la hemos incluido como tal en el capítulo dedicado a las obras autobiográficas de Marie Cardinal. Nosotros la consideramos una novela autobiográfica como *Les mots pour le dire* o *Amour... amours...*. En primer lugar, aunque Marie Cardinal admite en *Autrement dit* que se basó en su experiencia para escribir esta obra, no se identifica ni ella misma, ni a sus hijos, claramente, tal y como sí lo hace en las obras que hemos considerado autobiográficas; probablemente, y para preservar la intimidad de su familia y de los amigos de ésta, los oculta bajo nombres ficticios. En segundo lugar, admite que esta obra está basada en una experiencia real, pero no que sea completamente auténtica; habrá acontecimientos deformados y adaptados a la creación literaria. De hecho, en la reedición de *Cet été-là*, en 1979, indica que tanto esta obra como *Les mots pour le dire* deben ser tratadas como novelas. Por otra parte, aunque se relaten acontecimientos vividos por la escritora, incluyendo alguna reminiscencia del pasado, realmente, Marie Cardinal no es la protagonista de esta historia sino sus hijos, ya que el papel de la madre de esta novela es secundario, de mero observador y narrador, pero los protagonistas reales son los tres adolescentes junto a sus amigos. La escritora aboga por el pacto novelesco y no por el pacto autobiográfico porque, siguiendo el estilo que la particulariza, toma datos reales y los transforma en ficticios o los mezcla y amalgama en un entorno novelesco.

## 6.- *Les mots pour le dire*

En 1975 llega su primer super-ventas, *Les mots pour le dire*, obra con la que Marie Cardinal fue premiada con el “Prix Littré”. En este libro nos cuenta cómo gracias al psicoanálisis sale de la depresión. Tras siete años de terapia psicoanalítica decide describir los principales acontecimientos que la sumieron en la depresión, en la enfermedad mental, casi en la locura. Si *La souricière* muestra a una heroína que no es capaz de enfrentarse a su depresión, inepta frente a la realidad, *Les mots pour le dire* hace todo lo contrario, enseña a una mujer que hace renacer de sí misma una energía que la guía hacia el psicoanalista, que saca las suficientes fuerzas para superar su angustia y de la que emana un vigor gracias al cual consigue sofocar sus fobias. En *Les mots pour le dire* Marie Cardinal hace una reconstrucción de los hechos de su infancia y de su juventud que han permanecido grabados en su memoria por su importancia o de los hechos que ella ha debido buscar en su inconsciente para resolver un problema. Así pues, se produce una exteriorización de los incidentes que la hundieron en la depresión para analizarlos y deducir de ellos las consecuencias pertinentes.

Describe la escritora en un profundo análisis el papel de la mujer y el “adiestramiento” que ha sufrido por parte de su madre hasta convertirse en una joven burguesa piadosa y caritativa tal cual era la condición de las mujeres de su familia. Descubre el deseo frustrado de su madre de abortar de ella, hecho éste que se convertirá en la gran herida inconsciente que se instalará en ella. Sin embargo este libro también le sirve para descubrirse a sí misma como escritora. Marie Cardinal toma conciencia de que su escritura debe tener una finalidad, se da cuenta del uso que puede hacer de la educación recibida, de los conocimientos culturales y académicos que ha adquirido, consciente de poner la palabra que ella maneja sin dificultad, con maestría, al servicio de las mujeres, de esas mujeres “normales”, amas de casa que no han tenido la suerte

de recibir una cultura media pero que sufren la angustia de sobrevivir día a día. Es para estas mujeres, para quienes Marie Cardinal se compromete a escribir.

### 7.- *Autrement dit*

El éxito de *Les mots pour le dire* fue tal que originó una gran cantidad de conferencias, entrevistas y correo de lectores. Había en el ambiente una necesidad de continuación, un querer saber lo que había ocurrido después. Por tanto, dos años más tarde, en 1977 apareció *Autrement dit* como respuesta a todo este ruido. Este libro es un diálogo entre dos escritoras, Annie Leclerc y Marie Cardinal, que mantienen una serie de entrevistas en las que Annie Leclerc pregunta a Marie Cardinal acerca de su libro *Les mots pour le dire*, sobre su infancia, sobre el amor, la juventud, la condición femenina, la pareja, la escritura, Argelia, sobre temas de candente actualidad que a las dos preocupan. De hecho, estos temas se reflejarán una y otra vez, repetitivamente a lo largo de su obra. Hemos citado frecuentemente este libro ya que en él, Marie Cardinal hace un breve repaso a los asuntos que le interesan y que trata posteriormente con más profundidad en todas sus obras.

### 8.- *Une vie pour deux*

En 1978 se publica *Une vie pour deux*. En esta obra vuelve a la temática del amor pero desde el punto de vista de la pareja. Narra la historia del matrimonio formado por Jean-François y Simone, un matrimonio que se va de vacaciones a Irlanda, y éstas se convierten en el momento, en el punto de sus vidas en el que deciden aclarar sus diferencias. La situación inicial sigue siendo parecida a la de novelas anteriores, con personajes anclados en unos convencionalismos que rechazan. De este modo, François y Simone que se casaron siguiendo las estrictas reglas y costumbres burguesas, se han transformado con el paso del tiempo en dos personas desconocidas que

comparten el mismo techo junto a sus hijos, que guardan las apariencias pero llevan una vida individual. Así la protagonista Simone dirá:

Notre passé c'est la vie de Jean-François et la mienne unies et aussi celle de nos enfants. Mais "notre" passé c'est également nos vies singulières: des rencontres, des émotions, des découvertes, des désirs, et des craintes vécus séparément.<sup>18</sup>

El detonante de esta toma de conciencia es el descubrimiento en la playa por Jean-François de Mary, una mujer ahogada que desencadenará la necesidad de hacer un balance de sus vidas. Simone y Jean-François comienzan entonces a inventar la historia de Mary, a crear una identidad para ella. Sin embargo, al inventar esta identidad lo que hacen realmente es reflejar en ella sus propias vidas con sus sueños, sus desencuentros y sus remordimientos. Se descubren a sí mismos tal cuales son y buscan a través de Mary un nuevo vínculo que les una.

Pero además, la protagonista también siente la necesidad de conocerse mejor a sí misma y decide escribir a solas y por su cuenta su propia historia de la ahogada, que en realidad no es más que una proyección de su persona. Con el pretexto de buscar una nueva identidad a Mary y pensando que ella es más capaz de imaginar los sufrimientos y las alegrías por ser mujer como Mary, Simone comienza a escribir en un cuaderno; crea su propia Mary. Sin embargo, esto no será más que una excusa para autoanalizarse, para cuestionarse sobre su persona. Lo que sobresale de este escrito es una nueva Simone, es el descubrimiento y aceptación de una Simone oculta. Mary es Simone, y será la lectura de este cuaderno la que revelará a Jean-François una nueva mujer, la suya, a la que ahora comprenderá mejor. Iniciarán ahora un nuevo camino de

<sup>18</sup> *Vie*, p. 15

entendimiento y aceptación mutua sabiendo y siendo conscientes de las diferencias de cada uno:

Enfin seuls, forts de nos deux vies. [...] Chacun choisissant du regard, dans l'infinie profusion des richesses, ce qui convient le mieux à ses désirs, ce qui répond le plus à ses questions. L'un et l'autre paisiblement conscients de nos regards différents. Ayant découvert et accepté nos divergences. Respectueux de nos singulières provocations au plaisir, au départ, à l'action, à l'amour, au jeu, à la création, au sommeil. Décidés à ce que jamais l'un ne soumette l'autre. Fuyant la résignation et sa sécurité.<sup>19</sup>

### 9.- *Au pays de mes racines*

Con *Au pays de mes racines* (1980) Marie Cardinal vuelve a la autobiografía. Relata en esta obra su regreso a Argelia veinticinco años después de su marcha. Se trata del reencuentro con su país natal, país del que jamás se ha desvinculado sentimentalmente. Veinticinco años después, ella sigue sintiéndose argelina. Se trata también del redescubrimiento de los paisajes, del mar, los colores, los olores y las sensaciones familiares de su infancia y juventud.

Oui, je suis à Alger. Et je n'ai pas besoin de montre pour me dire quelle heure il est. Je le sais, à seulement regarder et sentir. La couleur de l'eau dans le port. La lumière sur le Djurdjura. La brume qui annonce la journée chaude. L'air. L'odeur d'Alger n'a pas changé.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> *Vie*, p. 285

<sup>20</sup> *Racines*, pp. 116-117

Este viaje que realizó con su hija Bénédicte le sirvió para encontrarse con su amado país pero también consigo misma, con su identidad y a su vez le sirvió de reconciliación con el pasado del que quisiera sentirse liberada, así nos dice: *est-ce que j'arriverai jamais à dissocier l'Algérie de la famille?*<sup>21</sup> Sin embargo, no lo consigue y regresa a las calles, al cementerio y a los recuerdos, a la niñez, al adiestramiento, a su familia y a la vergüenza que siente por la colonización y la guerra.

### **10.- *Le passé empiété***

Con *Le passé empiété* (1983) Marie Cardinal recurre de nuevo al tema de la familia y a las obligaciones que la sociedad impone a la mujer, a la madre. Tal y como ocurriese en *La mule de Corbillard* y en *Une vie pour deux*, la narradora es una mujer que al llegar a la madurez se plantea una pausa en su vida para preguntarse sobre su existencia, sobre su pasado y su porvenir, en definitiva, para reflexionar sobre su vida. De esta reflexión nace una fuerza creadora que se canaliza en una catedral de cañas en *La mule de Corbillard*, a través de la escritura en *Une vie pour deux*, y a través del bordado en *Le passé empiété*. Podemos dividir el libro en tres partes que tienen en el bordado un hilo conductor. Éste, además de simbolizar la manifestación creadora del renacimiento a la vida de la narradora, le sirve para expresar su estado anímico, su carácter, su yo interno.

La primera parte presenta a una mujer que acaba de recibir un duro golpe: sus dos hijos han tenido un terrible accidente de moto y este hecho será la excusa temática utilizada por la escritora para situarnos frente al primer tema que desarrolla, el sentimiento de culpabilidad de la protagonista por ser ella la que regaló la moto a sus hijos. Pero la moto no es más que la tapadera bajo la que se esconde el verdadero trasfondo de la cuestión, es decir, la culpa por no

<sup>21</sup> *Racines*, p. 41

haber sido una “buena” madre y por no haber cumplido como es debido con sus “obligaciones”. Decide entonces salir de París y aislarse en Normandía. Aquí intentará calmar su desazón y recapacitar sobre su vida. Analizará por qué no consigue normalizar su vida y superar su ansiedad teniendo en cuenta que sus hijos han salvado sus vidas y se recuperan.

Igual que para la mayoría de las protagonistas de las novelas de Marie Cardinal, el estudio de su cuerpo, de su alma, de sus sentimientos, de sus sueños y de su inconsciente será indispensable para salir del abismo y seguir viviendo. Así, la narradora hace un repaso a su vida de mujer, su vida de madre y su vida de esposa. Descubre que fue una vida feliz para su familia, para los demás, mientras se mantiene en el orden establecido, hasta el día en el que comienza a bordar, en primer lugar como distracción, después como creación, para finalmente convertirse en un arte que se vende con éxito. Es en este preciso momento en el que las cosas comienzan a irle mal.

Su familia no la comprende y ella se siente rechazada y agredida por ser mujer. Nace entonces un sentimiento de culpabilidad porque no permanece en su lugar de madre tal y como la sociedad y las costumbres patriarcales le exigen. La obra plantea el problema de saber y poder conjugar el éxito y la creatividad de una mujer bajo la mirada masculina de la sociedad. Con su actitud provoca la marcha de su marido e inconscientemente la culpabilidad se instala y permanece en ella:

[...] j'ai désobéi! Je suis coupable d'avoir désobéi aux gens, à leurs règles, à leurs lois, à la culture, à la morale, à ce qu'ils appellent "l'éternel féminin"[...] coupable de m'être passée de Jacques, d'en avoir privé mes enfants! C'est de ça que je suis coupable, pas d'avoir acheté une moto, pas d'avoir brodé! Non, coupable de n'avoir pas

besoin de la protection des hommes. Je ne suis pas restée à ma place, je suis sortie de mon rang, j'ai créé le désastre.<sup>22</sup>

La protagonista siente entonces la necesidad de analizar al hombre, a su propio padre, necesita inventarse un padre para llegar a conocerle, para descubrir los valores que le ha transmitido. No debemos olvidar que Marie Cardinal fue educada por mujeres en una familia de mujeres. Jamás convivió con su padre al que apenas conocía. La relación con su padre quedaba reducida a las escasas visitas mensuales. Le falta pues la imagen paterna tan necesaria en la niñez para que el desarrollo de la personalidad y de la afectividad sean normales. Ella misma lo cuenta: *Je viens d'une famille de femmes. Chez nous les maris mouraient jeunes ou s'en allaient. Mon arrière-grand-mère était veuve à vingt-quatre ans, ma grand-mère un peu plus tard, ma mère était une divorcée de vingt-huit ans. Quant à moi... je vadrouille...*<sup>23</sup>

Esta necesidad de la protagonista hace renacer en ella la inspiración perdida tras el accidente de sus hijos y comienza un nuevo bordado. Este bordado introduce en la segunda parte del libro en la que describe la vida de su padre desde su infancia, la boda con su madre, el nacimiento y muerte de su primogénita y finalmente el día de su entierro. El recuerdo de este día y de su madre, concretamente del odio de su madre hacia su marido y de su sentimiento de venganza hacen volar su imaginación y pensar en Clitemnestra. En *Au pays de mes racines* Marie Cardinal anticipa ya su necesidad de escribir acerca de su padre, de su necesidad de inventarse una figura paterna en su nuevo proyecto de escritura. También se referirá al mito de Clitemnestra, al deseo de insertarlo en este nuevo proyecto:

<sup>22</sup> *Passé*, p. 47-48

<sup>23</sup> *Racines*, p. 170

Envie de raconter l'histoire de mon père. Je ne la connais pas. Comme ça je pourrai m'inventer un père à mon goût en brodant autour de quelques éléments que je possède. Avant je pensais au père en général, je ne pensais pas au mien en particulier[...] Pages. Retour à Paris. Je retrouve Clytemnestre oubliée, mon père vient de naître dans un cahier. Nécessité de les unir. Abandon de cette union absurde.<sup>24</sup>

Así, en la tercera parte la protagonista hará aparecer en su vida, en su cocina el fantasma de Clitemnestra, la reina de la mitología griega que mató a su marido Agamenón y fue asesinada después por sus propios hijos. La reina Clitemnestra le contará toda su historia a la narradora, sus sentimientos de dolor y desesperación por la pérdida de su hija Ifigenia, su odio y a la vez amor hacia su marido Agamenón, la incomprensión de Electra y Orestes y el sentimiento de culpabilidad por haber transgredido las normas de los hombres, por no haberse mantenido en su papel de mujer. Merece el castigo, acepta la muerte que le espera y no desea la comprensión ni la justificación de su interlocutora. Merece morir, es el destino que le tiene reservado la sociedad por su condición de mujer.

Con esta historia la protagonista se siente de nuevo inspirada y a medida que Clitemnestra le cuenta su historia, la refleja en sus bordados. Se dará cuenta de que las vivencias de las mujeres son muy parecidas, los embarazos, la maternidad, la familia y la renuncia a la creatividad, a la independencia, a la propia personalidad bajo pena de falta, de culpabilidad para quien quebrante estas leyes. Y así, la narradora hace resurgir, hace renacer en ella su deseo creador sin condiciones, sin culpabilidad, inventando la historia de un padre que no ha tenido, y escuchando y rememorando el mito de

<sup>24</sup> *Racines*, p. 85

Clitemnestra. Finalmente llega a la conclusión de que tiene derecho a ser ella misma.

### *11.- Les grands désordres*

En 1987 Marie Cardinal publica *Les grands désordres*. En esta obra aborda un tema siempre actual, el tema de la droga. La protagonista, Elsa, una psicóloga de renombre y prestigio descubre al regresar de unas vacaciones que su hija Laure es heroinómana. Tras una primera parte en la que se cuentan los avatares y el deambular de varios años para recuperar a su hija y ayudarle a salir de la drogadicción, llega un momento en el que Elsa, como las otras protagonistas de otras novelas de Marie Cardinal tiene que recapitular acerca de su vida. Cómo es posible que ella, una psicóloga reconocida que supo construir un entorno feliz y ordenado a pesar de las circunstancias adversas, (enviudó muy joven), no ha sabido percibir la tragedia de su propia hija:

Le monde d'Elsa n'avait pas changé depuis sa naissance. Il avait évolué mais il n'était pas différent. Son monde était celui de ses parents: le monde de la France depuis une centaine d'années. Elle savait qu'il n'avait pas toujours été comme ça, elle était capable de nommer et de dater les étapes de son évolution. Elle connaissait les outrances et les errances du siècle des lumières. Elle était consciente de ce qui avait été acquis et de ce qui avait été perdu. Ça faisait un équilibre, ça se balançait. [...] Et voilà que l'histoire de Laure vient se heurter à la sienne avec une violence inouïe, la pulvérisant. Elle est en miettes, elle le sait. Dans ces conditions, comment soutenir sa fille alors qu'elle même n'a plus de structures?<sup>25</sup>

<sup>25</sup> *Désordres*, p. 123-124

Tras la dolorosa y larga experiencia sufrida para ayudar a su hija a superar su dependencia a la heroína, debe descubrir cómo se ha instalado el desorden en su vida. Decide entonces escribir un libro para contar su experiencia y recurre a un “negro”, o sea, un colaborador que le ayude a escribir de una forma menos académica y científica. Y será en primer lugar, al contar su historia al negro y más tarde al escribirla ella misma, cuando este libro se convierte en el análisis de Elsa, de una vida que en el fondo no era ni tan ordenada ni tan esquematizada como ella pensaba. Así como la protagonista de *Le passé impiété*, o Simone de *Une vie pour deux*, Elsa se descubre a sí misma a través de la escritura; una escritura personal, íntima, y encuentra una mujer llena de pasión y poco convencional, una mujer que forma parte de la entropía, del desorden: *Cet amoncellement c'était moi, c'était mon désordre, c'était ce qu'il y avait de meilleur en moi.*<sup>26</sup>

## 12 .- *Les pieds-noirs*

En su obra *Les pieds-noirs* que se publicó en 1988 vuelve específicamente a una de sus temáticas favoritas, su tierra natal. Se trata de un bello álbum con numerosos documentos fotográficos comentados sobre Argelia. Abarca un período muy concreto, desde 1920 hasta 1954, haciendo un recorrido por la historia de este país. Una vez más, la escritora comienza con su propia historia, la de su familia y su llegada a Argelia, y con la descripción de esa “otra familia”, Barded, Aoued, Youssef..., instalada en su corazón, es decir, las personas que trabajaban en la casa y que le dieron y suplieron el cariño y el afecto que le faltaba: *Le hasard, la maladie, et les histoires de famille ont voulu que je n'aie, pour ainsi dire, pas eu de père et ce sont ces hommes dont je viens de parler qui m'ont servi de pères.*<sup>27</sup>

<sup>26</sup> *Désordres*, p. 243

<sup>27</sup> *Pieds-noirs*, p. 19

Con esa elocuencia descriptiva que la hace tan particular, Marie Cardinal nos introduce en el mundo de los sentidos; primero la vista, enumerando los diferentes paisajes como si de una descripción pictórica se tratase, haciendo mención a los distintos colores y tonalidades. Así nos puntualiza los diversos tonos que adquiere la tierra en la finca agrícola situada en el sur de Mostaganem donde pasa la mayor parte de su infancia: *Ma terre est rouge. Quand il pleut, elle tourne à l'incarnat; quand il fait très sec, elle rosit; c'est du rouge qu'elle prend toutes ses couleurs.*<sup>28</sup> También detalla el paisaje urbano y el mar:

Construite pour protéger le port de la furie des déferlantes les jours de tempête, la jetée s'enfonçait dans la haute mer. Du côté du large les vagues venaient se fracasser contre un entassement d'énormes blocs de pierre. Du côté du port elle était calme et d'un bleu profond, presque noir. En face, la cité se dressait, verticale. A droite, la Casbah faite de cubes blancs empilés les uns sur les autres, à gauche, sous les falaises d'El Bihar et du Clos Salembier, les étagements des constructions françaises, en bas les immeubles à arcades du XIX<sup>e</sup> siècle, derrière eux, les maisons, les buildings modernes; quelques rares toits, partout des terrasses avec du linge qui séchait. C'était beau.<sup>29</sup>

Después, el olfato, enumerando las mil variedades de flores y plantas y las reminiscencias que evocan :

Parfois, ce sont leurs parfums ensemble qui m'entêtent encore: cinquante années ne les ont pas éventés. Bouffées de fragrances. Odeurs qui ressemblent à des désirs. Senteurs qui portent

<sup>28</sup> *Pieds-noirs*, p. 12

<sup>29</sup> *Pieds-noirs*, p. 32

des idées de corps, des images de baisers, des souvenirs de caresses,  
des besoins de tendresse.<sup>30</sup>

Finalmente el gusto por la uva producida y por la gastronomía árabe elaborada en la casa: *Un grain de raisin, une bouchée de pain, le tout bien malaxé avec de la salive, jusqu'à obtenir une pâte douce et grenue que je déglutissais avec délices.*<sup>31</sup> Asimismo narra cómo vivió esa época histórica que le tocó en su país; primero los grandes desfiles y celebraciones conmemorando la colonización de Argelia; después el advenimiento de la Segunda Guerra Mundial, que comenzó siendo todavía una niña y concluyó convertida en adolescente. Finalmente, los sucesos que desembocaron en la guerra que independizaría a Argelia, aunque sobre esta guerra prefiere no emitir juicios porque *les affaires de famille se règlent en famille.*<sup>32</sup>

### 13 .- *Comme si de rien n'était*

Publicada en 1990, se trata de una mezcla, de un puzzle de historias de personajes simples, de sus vidas de todos los días, y en el centro, como hilo conductor, dos primas, Simone y Mimi que se telefonean a diario y expresan su opinión sobre la vida y la actualidad: la política, el amor, la sexualidad, la caída del muro de Berlín, el fin del comunismo. Este libro parece un gran cuadro hecho a base de pinceladas de actualidad, de recuerdos y de trozos de vida. Veamos un ejemplo de ello:

- Eh bien, Mimi, hier après-midi votre Lech Walesa a failli  
devenir premier ministre.

- Oui, je l'ai cru. Heureusement, cette nuit il a refusé.

<sup>30</sup> *Pieds-noirs*, p. 17

<sup>31</sup> *Pieds-noirs*, p. 12

<sup>32</sup> *Pieds-noirs*, p. 80

- Pas fou !Walesa est un homme de médias, un tribun, il est fait pour exalter les foules, pas pour gouverner.

- C'est un héros, presque un mythe. Quand on pense à l'électricien de Gdansk. Il a commencé en 81, lui, avant Gorbatchev, avant la perestroïka. Et pourtant, comme il reste humble.<sup>33</sup>

Sin embargo, a pesar de tratarse de una novela, también hay cortas referencias biográficas, así por ejemplo, cuando esta escritora presenta en las primeras páginas el personaje de Mimi, se inspira en la vida de su madre para hacer esta presentación. De hecho, este personaje lleva el nombre que su madre usaba en familia<sup>34</sup>. Y describe brevemente en unas cuantas líneas el divorcio de su madre:

Mimi A. Est une divorcée. Dans son milieu, à l'époque, le divorce ce n'était pas rien. D'autant plus qu'elle avait un enfant, un fils.<sup>35</sup> Sa famille se coalisa pour justifier le scandale. Ils décidèrent de plaider tous la même cause, une cause qui, d'après eux, serait nécessaire et suffisante: Mimi avait épousé un salaud. Chaque membre interpréta sur ce thème une variation qui lui fut propre. Pour la mère, le mari de Mimi fut un aventurier, pour le père un jean-foutre, pour les trois frères un sale con, un vicieux, et un couillon, pour la grand-mère, un coquin, etc. En échange d'une telle protection Mimi promet de ne plus recommencer: elle ne se remaria jamais. L'honneur fut sauf.<sup>36</sup>

<sup>33</sup> *Comme si de rien n'était*, p. 16

<sup>34</sup> En *Pieds-noirs* hace referencia a este nombre usado en la intimidad: "... du coup ma mère l'autorisa à l'appeler Mimi, puisque c'était ainsi qu'on l'appelait dans l'intimité." Pp. 65-67. En *Le passé impiété*, también utiliza este nombre para referirse a su madre; sin embargo, en *Au pays de mes racines*, recurre a su nombre de pila, Marcelle.

<sup>35</sup> Aunque Marie Cardinal omite el embarazo de ella en el momento del divorcio, los lectores que conozcan sus obras anteriores identificarán inmediatamente esta descripción con la madre de la escritora.

<sup>36</sup> *Comme si de rien n'était*, p. 12-13

#### 14.- *Les jeudis de Charles et de Lula*

Publicado en 1993, *Les jeudis de Charles et de Lula* presenta el reencuentro de dos amigos, Charles y Lula, tras una amistad de cuarenta años. Deciden verse cada jueves, en total serán siete jueves, para hablar y discutir sobre temas previamente concertados. Hablarán sobre la cobardía, la Historia, el porvenir, la “libertad-igualdad-fraternidad”, lo nuevo y los nómadas:

Charles pense que ces retrouvailles avec Lula sont un cadeau de la vie. Imprévisible, immérité comme tous les cadeaux. Il se sent bien auprès de cette femme qu’il connaît depuis si longtemps, ou du moins, qui connaît la plupart des péripéties de sa vie, ses réussites, ses échecs. Elle sait ce qu’il considère comme des réussites ou des échecs. Il sait qu’elle ne pense pas comme lui, que même certains propos qu’il tient l’énervent, la choquent...<sup>37</sup>

Imbricada entre los temas de debate está la historia de dos amigos que compartieron un día su vida y su amor; una unión que tuvo un comienzo y un final, cuando Charles se casó con otra mujer sin saber que Lula estaba embarazada. Lula decidió tener a su hija sola, sin ayuda, sin decir nada, mirando hacia delante, y así lo hizo:

L’orgueil enfin. Elle avait pris une décision: elle ne dirait pas à Charles qu’elle était enceinte, elle ne répondrait même pas à sa lettre. Qu’il se marie, qu’il fasse le prof dans la froideur du Nord et qu’il y reste. Elle n’avait pas besoin de lui.<sup>38</sup>

<sup>37</sup> *Jeudis*, p. 30

<sup>38</sup> *Jeudis*, p. 109

Es conveniente destacar que estamos ante una protagonista diferente, fuerte e independiente, con un pensamiento abierto y liberal que ha sido capaz de luchar y salir adelante y que contrasta positivamente con los personajes anteriores precisamente por su fortaleza. Esta novela presenta igualmente a una protagonista que ha sabido mantener esta relación especial con Charles, aunque sus contactos hayan sido breves y alejados en el tiempo:

Lula, telle qu'il la perçoit, est une femme qui s'est toujours rebellée contre les clichés. Elle a eu une vie hors des normes. Son métier, et le nomadisme qu'il implique, l'esprit même de Lula, son goût du paradoxe et son incrédulité spontanée envers le savoir reconnu, l'originalité de son écriture, qui est son principal outil de travail, le secret jalousement gardé de sa vie privée, tout cela l'a tenue à l'écart du train du monde et de ses clichés.<sup>39</sup>

### 15.- *Amour... amours...*

*Amour... amours...* es el último libro publicado por Marie Cardinal. En este libro, Lola, la protagonista también da marcha atrás en el tiempo para recapitular sobre su vida y rememora otra vez los recuerdos más importantes, los inolvidables, los que marcan y dejan una huella indeleble por siempre. La narradora, una mujer de sesenta y cinco años, sentada bajo la pérgola de su jardín, deja ir su imaginación. Regresa al pasado, a su país natal, Argelia, a su ciudad Argel, al puerto, al Mediterráneo, al día en el que se marchó, hace mucho tiempo, sin pensar que no regresaría jamás. También vuelve el mito de Clitemnestra, ya aparecido en *Le passé impiété*, y a su infancia, con el recuerdo de su madre, de su abuela, la llegada de su familia a Argelia, y el recuerdo también para esas otras personas que ella considera igualmente su familia, el

<sup>39</sup> *Jeudis*, pp. 88-89

servicio doméstico de la casa, que hicieron las veces de padres y madres para ella, Daïba, Zorah, Fatima, Barded, Aoued y Kader, los mismos nombres, las mismas personas que el lector ya conoce porque siempre han estado presentes en sus novelas, desde la primera.

Lola rememora de nuevo la muerte de su padre, la falta de este hombre al que apenas ha conocido, al que le hubiese gustado amar, y que amaba. También se instalan en su pensamiento otros recuerdos que no proceden de la infancia: son evocaciones de sus amores. En primer lugar, el enamoramiento de Jacques, amor de juventud, de inexperiencia que finalmente la hiere cuando se marcha con otra. Después, el amor por François Lavoie con quien se casa cuando se da cuenta de que está embarazada. Piensa en su vida con él en Francia, con sus tres hijos, y en el día en que se marchó; cuando ella descubrió que había sido engañada. Sin embargo, a pesar de todo, aún se siente unida a este hombre. Y finalmente, su relación especial y extraña con el profesor, una relación de trabajo, profesional y también sexual.

## CONCLUSIÓN



## CONCLUSIÓN

A lo largo del presente trabajo hemos pretendido seguir la trayectoria literaria de Marie Cardinal, una autora que, tomando como punto de partida una escritura autorreferencial, evoluciona hacia una escritura comprometida con la mujer. Este objetivo primero ha llevado a fraccionar esta tesis en tres partes diferenciadas pero unidas entre sí cual eslabones de una cadena. En primer lugar, una parte ha sido dedicada al conocimiento de los antecedentes biográficos de esta escritora; unos antecedentes en los que no se vislumbra una vocación literaria ya que ésta sobrevendrá más adelante y como consecuencia primera de una terapia psicoanalítica.

En segundo lugar, este inicio literario provocado por el psicoanálisis dará lugar a una obra de carácter personal, rica en detalles, episodios y referencias biográficas reales de la escritora. De hecho, no es posible desligar la obra de Marie Cardinal de su infancia, de su vida; y hemos podido observar cómo sistemáticamente y de forma cíclica, su vivencia personal forma parte del núcleo bajo el que se construye una novela. Sin embargo, este aspecto generó en su momento bastante polémica porque mientras los especialistas consideraban algunas de sus obras autobiográficas, la escritora mantenía la postura contraria. Nos hemos centrado pues en este punto a lo largo de la segunda parte.

Finalmente, en la tercera parte, hemos descubierto que su “autobiografía” tiene un propósito: es un vehículo que canaliza una literatura de corte más personal, autobiográfica, hacia una literatura comprometida con las causas femeninas. Así, inmersos en una novela, hemos encontrado episodios reales de la escritora imbricados en el devenir de los personajes; episodios que, por un lado, dan paso a una crítica generalizada de los valores transmitidos por

la sociedad burguesa; y por otro, de la situación de la mujer dentro de esta sociedad. Esta censura de las normas tradicionales se ha visto reforzada con la creación de un determinado arquetipo de mujer, particular de esta escritora. Se trata de un modelo repetido en todas sus novelas: un personaje femenino que parte de una situación difícil pero que evoluciona favorablemente hacia una maduración personal, hacia una personalidad más fuerte y luchadora. En definitiva, éste ha sido el eje sobre el que se ha fundamentado este trabajo y sobre el que haremos a continuación una síntesis a modo de conclusión.

Cualquier persona que haya leído varias obras de Marie Cardinal se verá sorprendida por la insistencia en determinados temas, por la recurrencia en acontecimientos concretos: la infancia marcada por el divorcio de sus padres, la estricta educación recibida, sus raíces procedentes de una rica familia de colonos, etc. Evidentemente, no se trata de una mera casualidad; todos estos hechos constituyen una amalgama de circunstancias que rodearon la infancia y adolescencia de la escritora. Se educó en un ambiente culto y económicamente holgado, pero de una rigidez de sentimientos extrema, asfixiante; tanto, que paulatinamente, sin darse cuenta, esa niña crece adoleciendo de otros valores tan importantes para enfrentarse a la vida como son una identidad propia bien formada, un saber ser independiente y, en definitiva, un carácter asertivo que le permitiese actuar en libertad.

En este sentido, el objetivo de la primera parte de este trabajo ha sido mostrar en qué medida el pasado y los antecedentes familiares de Marie Cardinal se convierten en el desencadenante que provoca en ella la necesidad de escribir, y da paso después a la futura escritora. Hemos centrado el estudio en la familia más allegada (fundamentalmente la materna), y en concreto, en aquellos miembros que han sido determinantes en su vida. Hemos destacado aquellas personas y acontecimientos que por su especial relevancia y reiteración han quedado introducidos y plasmados en la obra literaria de Marie Cardinal: la abuela materna y su familia nuclear, sus padres y su hermano.

En la primera parte de este trabajo hemos llegado a la conclusión que en la vida de Marie Cardinal concurren una serie de hechos que la abocan hacia la escritura:

1º Su nacimiento marcado por la relación hostil y el divorcio de sus progenitores.

2º Una educación rígida y restrictiva.

3º Un ambiente culto e independiente en contraposición con la educación recibida.

La madre de Marie Cardinal, Marcelle Aruriacombe Cardinal se casó con un hombre casi veinte años mayor que ella, Maurice Cardinal, pero de gran atractivo y prestigio entre la sociedad argelina. No fue un matrimonio feliz y a este hecho hay que añadir que Maurice Cardinal ocultó a su esposa una enfermedad pulmonar crónica contraída durante la Primera Guerra Mundial. Esta enfermedad fue transmitida genéticamente a la primogénita de la pareja causándole la muerte. En la falsa creencia de que mejorarían su situación tuvieron después un segundo hijo sano pero sus desavenencias no se solucionaron. Marcelle Cardinal tomó entonces la decisión de divorciarse a pesar de las habladerías y convenciones de la época. Sin embargo, volvió a quedarse embarazada y de este embarazo no deseado nació esta escritora, marcada desde antes de su nacimiento, por todo este cúmulo de circunstancias negativas.

Tras su divorcio, Marcelle Cardinal se refugió en la religión y no volvió a casarse. Su carácter se fue tornando agrio e intolerante y fue su hija, Marie Cardinal, la que sufrió más directamente el malestar de su madre ya que fue educada con severidad, en el temor al pecado y al castigo divino. Se la obligó a ser dócil, sumisa y obediente, a moldear su carácter y su propia naturaleza, en función de los gustos de su progenitora, con lo que se le impedía un desarrollo

personal independiente. Sin embargo, esta educación era contradictoria y no estaba en consonancia con el ambiente más autónomo, relajado y libre que Marie Cardinal percibía en los demás miembros de la familia, concretamente en las mujeres, en su abuela y en su madre. En definitiva, le enseñaron a no cuestionar las normas, y aprendió a reprimir sus sentimientos; recibió pues una educación rígida, prácticamente al estilo victoriano, que no le permitió madurar en libertad y que junto a otros factores estará en el origen de su posterior enfermedad.

Debemos subrayar que la familia de esta escritora perteneció a un ambiente altamente burgués y muy culto. En el hogar de los Pastoureau y de sus futuras generaciones, Auriacombe y Cardinal, existía una nutrida y prestigiosa biblioteca, no sólo por la cantidad, sino por la variedad y calidad de sus ejemplares. En ella se reunían escritores como Saint-Éxupéry o Giraudoux y se celebraban tertulias literarias. Además, era un ambiente en el que la mujer gozaba de gran actividad y libertad. La abuela de Marie Cardinal, Alice Auriacombe, llevó la Cruz Roja a Argelia de la que fue un miembro colaborador muy activo. Era una mujer independiente, culta y libre. Esta autonomía, que iba más allá de lo que era la tónica general, se vio además favorecida durante varias generaciones por una peculiar circunstancia: el fallecimiento prematuro de los varones. Esta coyuntura lleva a la familia de Marie Cardinal a una prolongada situación de matriarcado. Las mujeres gestionan sus bienes; están acostumbradas a organizar, entrar y salir en libertad, y esto no era tan frecuente si tenemos en cuenta que hablamos de un período comprendido entre finales del siglo XIX (Alice Auriacombe nació en 1868), hasta la independencia de Argelia.

Por otra parte, la madre de Marie Cardinal, Marcelle Auriacombe, siguió los pasos de su madre en la Cruz Roja. Además, realizó estudios de enfermería y trabajó siempre (hasta que tuvo que marcharse de Argelia) de forma altruista atendiendo a los más necesitados y a los niños. Destacamos estos hechos ya

que tampoco se consideraba normal que la mujer fuese más allá de la educación primaria (si es que tenía acceso a la escolarización), salvo estudios encaminados a desarrollar trabajos “femeninos” (institutriz, maestra, bibliotecaria...); en cuanto a las mujeres pertenecientes a la alta burguesía era impropio de su estatus social que realizasen estudios, y mucho menos universitarios.

Por consiguiente, Marie Cardinal verá a su abuela y a su madre trabajar en la Cruz Roja, dirigir el patrimonio familiar con un profundo respeto y amor a la tierra argelina, actuar según su libre albedrío, y en definitiva, la escritora se formará y crecerá en un ambiente de mujeres independientes. Este espíritu autónomo de la mujer será un gran valor transmitido (probablemente de forma inconsciente) por la abuela y la madre de Marie Cardinal que se contradice con la severa y castrante educación que recibió. No estaba mentalmente preparada para tomar decisiones porque siempre se las habían impuesto (a modo de ejemplo, renunció a estudiar Ciencias Exactas porque no era una carrera femenina, y a ser actriz porque no tenía el consentimiento de su familia). No aprendió a discutir las normas, a rechazar las convenciones y vivir sin prejuicios, sin importarle si su actuación era propia o impropia de su condición burguesa.

No obstante, esa autonomía y libertad femenina adquiridas inconscientemente le valieron para tomar una de las decisiones más trascendentales y que darían un giro total a su vida: acudir al psicoanalista. Los traumas de la infancia junto a las dificultades de su vida adulta sumieron paulatinamente a Marie Cardinal en una profunda depresión de la que sólo saldrá porque toma la determinación de seguir una larga terapia. Con el psicoanálisis surgió la escritura y apareció el primer libro de Marie Cardinal, *Écoutez la mer*. A partir de esta publicación, comenzó su andadura como escritora y la producción de un conjunto de obras en las que hemos visto sucederse una y otra vez las mismas secuencias, los mismos recuerdos. En definitiva, hemos descubierto que para esta escritora, tienen una especial

relevancia el ambiente en el que se desarrolla su vida afectiva de la niñez; los valores educacionales aprendidos y el arraigo profundo a la tierra y por extensión, a Argelia, y, tanto los acontecimientos familiares como la experiencia vital de la escritora tendrán en mayor o menor medida su traslado al papel. Esto dará lugar a unas constantes y al estilo particular de Marie Cardinal.

Las peculiaridades que singularizan la obra de esta escritora han sido abordadas en la segunda parte de esta tesis. La hemos comenzado centrándonos en el análisis narratológico de las cuatro obras objeto de este estudio. Después, hemos abordado el problema autobiográfico en la producción literaria de Marie Cardinal. En cuanto al análisis narratológico, destacaremos en esta conclusión dos aspectos: en primer lugar, el uso que hace Marie Cardinal de la técnica narrativa. En segundo lugar, la temática recurrente.

Cuando hemos profundizado en el estudio de las cuatro obras que hemos elegido como base de este trabajo, hemos podido apreciar el amplio conocimiento de la escritora en lo que a técnicas narrativas se refiere. La primera constante que hemos advertido es que todos sus libros giran en torno a una mujer. Ésta siempre será la protagonista y narrará la trayectoria de un período de su vida, sin embargo, la cronología no será lineal ya que en este relato siempre se entremezclan, en simbiosis, el presente y el pasado del personaje. Por otra parte, se entrelazan hábilmente la narración homodiegética con la narración heterodiegética dentro de una misma obra, creando la sensación de acercamiento, o la contraria, de distanciamiento del personaje principal.

Debemos resaltar esencialmente el rico juego de alternancia entre la narración de un acontecimiento o de una reminiscencia del pasado, y el relato del momento presente, de forma brusca, súbita, sin elementos lógicos introductorios dando lugar a una amalgama entre el pasado y el presente del personaje protagonista. La escritora ha utilizado frecuentemente tiempos verbales que indican un pasado (pretérito perfecto compuesto, imperfecto) con

matices, con valores diferentes que producen en el lector la sensación de un presente. Gracias a esta técnica le ha introducido en el acontecimiento, y en consecuencia, en el sentir del personaje.

También debemos destacar cómo la propia protagonista relatará su historia en primera persona y se convertirá por tanto en narradora homodiegética. Pero en otras ocasiones, la historia de la protagonista será contada por un narrador ajeno a la acción. Sin embargo, la escritora ha recurrido a la mezcla de ambos tipos de narradores, tal y como hemos comentado precedentemente que amalgamaba los tiempos verbales. Así pasa de una narradora homodiegética a una narradora heterodiegética; de la primera persona a la tercera persona, y todo esto con una clara finalidad, el acercamiento o distanciamiento del personaje con su pasado -un pasado a veces hostil y cercano a la enajenación- o con un presente de difícil superación.

Esta situación la hemos encontrado por ejemplo, tanto en *Écoutez la mer* como en *Les mots pour le dire*. La primera persona equivale a un momento presente de superación de la protagonista; sin embargo, la tercera persona hace referencia a la heroína en un momento de enfermedad, de falta de control de sí misma, de locura. La tercera persona marca el distanciamiento entre ese ayer de esa mujer enfermiza y carente de voluntad, y ese hoy, ese presente en primera persona, como símbolo de reafirmación y autosuficiencia. En suma, todo este proceder consistente en el uso de vivencias personales, en la mezcla de presente y pasado, de primera y tercera persona en simbiosis, son técnicas narrativas encaminadas siempre a realzar a las protagonistas: personajes femeninos emprendedores y luchadores.

Estas continuas inmersiones en el pasado han dado lugar a la identificación de acontecimientos, de la vida de la escritora en sus novelas, y en consecuencia, nos han llevado a profundizar los aspectos relacionados con la escritura autobiográfica. Debemos señalar dos hechos que han parecido importantes: por un lado, la evidente incorporación de acontecimientos y

vivencias reales de Marie Cardinal y de su familia no sólo en las obras que hemos estudiado más específicamente, sino en general, en toda su producción literaria. Y por otro, la postura a veces ambivalente de la escritora que siempre negó rotundamente que su escritura fuese autobiográfica a la vez que afirmaba también que su propia experiencia estaba plasmada en papel y que había mucho de sí misma en sus novelas.

Además, dentro de lo que son hechos biográficos, hemos observado, por un lado la coincidencia de un mismo esquema en la protagonista de cuatro novelas: una madre que educa sola a tres hijos porque su marido reside en otro continente. Esta coincidencia resulta aún más sorprendente si tenemos en cuenta que esta situación fue vivida por la propia escritora. Concretamente, esto sucede en *Écoutez la mer*, *La souricière*, *La clé sur la porte* y *Les mots pour le dire*. Por otro lado, el uso de la intertextualidad: Marie Cardinal siempre reproduce uno o varios fragmentos de un libro anterior en el siguiente. Así, de las cuatro novelas que hemos trabajado, en *Écoutez la mer* y *Amours... amours...* hemos encontrado reiteradas varias escenas de la niñez, por ejemplo, la fiesta de la vendimia. En *Les grands désordres* y *Amour... amours...* se repite la relación mantenida con el profesor. Y otros acontecimientos pertenecientes a la infancia de la escritora como son la visita al cementerio o la revelación del aborto que aparecen en *Les mots pour le dire* vuelven a reproducirse en obras como *La clé sur la porte*, *Autrement dit* y *Au pays de mes racines*.

Podemos concluir pues que es de vital importancia para la escritora mantenerse en contacto con una parte de su pasado (el relacionado con su vida en Argelia, la niñez, la adolescencia y juventud hasta su matrimonio) ya que cíclicamente vuelve a ella. En este sentido, cuando hemos visto la obra de Marie Cardinal en conjunto, hemos comprobado que en su primera década como escritora y hasta *Les mots pour le dire*, (de 1962 a 1975) todas sus novelas, excepto *La mule de Corbillard*, recogen buena parte de su experiencia. En la década siguiente y hasta *Les grands désordres*, (de 1976 a 1987) de cinco obras,

tenemos dos, *Autrement dit* y *Au pays de mes racines*, de corte totalmente biográfico, y en *Le passé impiété*, novela la vida de su padre. Y de sus cuatro últimas obras (publicadas entre 1988 y 1998), *Pieds-noirs*, es autobiográfica, y en *Amour... amours...*, la vida de Marie Cardinal vuelve a estar presente.

Además, debemos destacar el hecho de que los acontecimientos relatados siempre forman parte del mismo período vital de la escritora: desde la infancia hasta el final de su terapia psicoanalítica. Parece que ahí se detiene el tiempo ya que las experiencias posteriores no fueron susceptibles de ser narradas, o, psicológicamente, la escritora no sintió la necesidad de hacerlo. Por consiguiente, en lo que concierne a las vivencias personales, la obra de Marie Cardinal no evoluciona demasiado en el tiempo; es como un largo camino con paradas periódicas en las que vuelve a relatar de nuevo los mismos hechos de su pasado.

Esta insistencia por parte de la escritora en contar y reiterar sus vivencias, ha llevado al segundo punto trabajado en la segunda parte de esta tesis: el problema autobiográfico en Marie Cardinal. Al abordar el estudio de la autobiografía en esta escritora debemos destacar varios aspectos: en primer lugar que es evidente y se puede comprobar que Marie Cardinal relata sus propias experiencias. Sin embargo, y a pesar de esto, la escritora siempre se mantuvo firme en su postura de negar que algunas de sus obras fuesen autobiográficas. Finalmente, los autores y especialistas en la materia tampoco parece que se hayan puesto de acuerdo.

Cuando hemos consultado los registros de obras autobiográficas, hemos constatado que solamente Philippe Lejeune incluye a Marie Cardinal dentro de su listado y considera *Les mots pour le dire*, *Autrement dit* y *Au pays de mes racines* autobiografías<sup>1</sup>. Sin embargo, Georges May en su obra *L'Autobiographie* no cita tan siquiera a Marie Cardinal en su lista de autores autobiográficos. Por otra

<sup>1</sup> P. LEJEUNE: *Op. Cit.*, p. 98

parte, al analizar los comentarios y afirmaciones que hizo la propia escritora sobre este tema, hemos observado que realmente no negaba que en sus obras hubiese reproducido vivencias propias; más bien al contrario, afirmaba que trasladaba mucho de sí misma en ellas; sin embargo, su intención última no fue autobiográfica. Por tanto, hemos tenido que profundizar sobre esta cuestión y hemos llegado a las siguientes conclusiones:

1º Marie Cardinal no asumió ningún pacto autobiográfico. Cuando Marie Cardinal ha querido mostrarse a sí misma claramente, ha declarado abiertamente que lo narrado era una experiencia propia. No se ha ocultado tras un nombre falso, no se ha camuflado. Por ello consideramos autobiográficas *Autrement dit*, *Au pays de mes racines*, *Les pieds-noirs* y *Cet été-là*. En todos estos libros, aunque no aparezca bajo el título el apelativo de autobiografía, memorias, recuerdos, etc., o cualquier otra indicación que haga referencia al carácter personal de la obra, desde el primer momento y conforme avanza la lectura, la escritora cuenta directamente los acontecimientos más relevantes de un período concreto de su vida, o de su infancia y adolescencia, de su familia, y especifica en estos libros, tanto lugares como fechas y nombres de personas, todos ellos reales y pertenecientes a la vida de la escritora.

2º En los demás libros que pueden parecer autobiográficos, o en los que en mayor o menor medida quedan imbricadas las experiencias de Marie Cardinal junto al devenir de los personajes, en estos libros, Marie Cardinal asume un pacto novelesco. Su proceder es diferente respecto a las obras anteriores y nos ha llevado a encontrar novelas, como *Les mots pour le dire*, o, *Amour... amours...* que nosotros hemos considerado novelas autobiográficas porque el parecido entre la vida del personaje principal y la escritora es extremo. Sin embargo, Marie Cardinal decidió ocultarse en ellas tras un narrador o un nombre ficticio (Lola en *Amour... amours...*) y cambió los nombres de sus familiares más directos (se refiere a su padre con el apellido Drapeau en

*Les mots pour le dire*, que por otra parte, corresponde al apellido de soltera de su abuela paterna).

3º En otras obras, queda tan entremezclada ficción con realidad, que la parte vivida por la escritora resulta difícilmente comprobable porque la propia Marie Cardinal ha introducido elementos ajenos a su realidad para deformarla o transformarla lo suficiente como para que ya no fuese una autobiografía pura.

4º Marie Cardinal creó protagonistas de personalidad compleja y profunda con las que intentó transmitir unos valores determinados; y, al crearlas, se miró a sí misma, y de alguna manera, utilizó parte de su ser y de su experiencia como ejemplo, se inspiró en su propia vida, pero sin intención autobiográfica. En qué medida mezcla ficción y realidad, sólo ella y las personas más próximas a su entorno lo saben. De hecho, cuando hemos charlado sobre este tema con su familia y amigos más directos, tanto sus hijos como su marido coincidían en que realmente se ha generado más polémica de la necesaria sobre este asunto, y no veían tampoco la obra de Marie Cardinal como completamente autobiográfica. Para ellos se trata de la transformación de vivencias personales dentro de la ficción; reconocían hechos puntuales en ellas, pero no una autobiografía pura.

En definitiva, esta literatura con claras reminiscencias de carácter íntimo y personal adquiere para la escritora tintes más universales. Marie Cardinal intentará dar una finalidad al uso de episodios autobiográficos; es decir, la escritora, partiendo de un “yo” personal llega al “nosotros” de su público, traslada a sus lectoras experiencias que considera comunes a muchas mujeres. Hace “nuestras” sus experiencias y desarrolla en sus novelas situaciones que pueden pertenecer a su vida, que pueden ser suyas, propias, pero a la vez de cualquier mujer, de cualquiera de sus lectoras, y en este sentido, dejan de ser, para Marie Cardinal, autobiográficas. Además, al producirse una estrecha conexión entre la escritora y un público, fundamentalmente femenino, éste dará sentido a una escritura que finalmente es utilizada para realzar la labor y

valía de la mujer dentro de la sociedad. Así, paulatinamente, una escritura que comenzó como vehículo de desahogo, de alivio psicológico, maduró y adquirió un sentido más amplio y colectivo. De una escritura íntima, autorreferencial pasó a una escritura comprometida.

Este compromiso que Marie Cardinal adquiere, a título personal, con la mujer, ha dado paso a la tercera parte de esta tesis. Marie Cardinal fue una mujer implicada con el momento histórico en el que le tocó vivir. Prestó su imagen pública para aquellas causas que consideraba justas y las defendió en la calle, con pancartas, y directamente, en los muchos lugares a los que acudía para charlas, debates o entrevistas. Pero también lo hizo desde un punto de vista más sutil y no por ello menos comprometido; es decir, a través de su producción escrita, ya fuese periodística o literaria. Y fundamentalmente a través de la personalidad infundida a sus personajes así como al desarrollo y evolución positiva que muestran. Ya hemos indicado anteriormente que todas las protagonistas de sus obras son mujeres.

Marie Cardinal creó personajes femeninos envueltos en circunstancias difíciles pero a la vez de una cotidianeidad palpable: una madre que educa sola a sus hijos, una persona enferma de depresión que sale adelante, una mujer que ayuda a su hija a salir de la drogadicción, una madre que recapitula sobre su vida tras el accidente sufrido por sus hijos... En definitiva, situaciones vitales (de ayer, de hoy y de mañana) que Marie Cardinal presenta con determinación y coraje ya que todas sus heroínas, que pueden parecer en un principio débiles, hacen frente a las situaciones adversas y se muestran finalmente fuertes, capaces y resueltas ante las dificultades planteadas, y en este sentido, fueron un apoyo y un modelo con el que se sintieron identificadas muchas lectoras.

Por otra parte, estos personajes femeninos sirvieron de plataforma para que la escritora pudiese expresar su disconformidad con los valores burgueses tradicionales bajo los que se educó, y su disconformidad con el papel asignado a la mujer en la sociedad. Además, no sólo reclamó verbalmente una mayor

igualdad a través de estas protagonistas femeninas, sino que las hizo actuar y expresarse de forma progresista, alejadas de convencionalismos y normas. Por este motivo la escritora fue criticada y se la tachó de feminista. Sin embargo, nunca militó en ningún movimiento feminista ni se sintió identificada con ellos. Actuó según sus propias convicciones, demandando una sociedad más ecuánime, con un justo reparto de papeles y un reconocimiento tanto a la labor del hombre (ya correspondida socialmente) como a la de la mujer. Por ello, siempre intentó desde sus escritos reivindicar el esfuerzo de la mujer sencilla y anónima que lucha día a día por salir adelante, y también la de aquella otra cuya valía no fue reconocida porque el momento histórico la dejó relegada a un segundo plano.

Para terminar, queremos destacar la modernidad y vigencia de los escritos y del pensamiento de Marie Cardinal ya que esta ecuanimidad que reclamó durante toda su vida, es la misma que se reivindica aún hoy en día, y lo será probablemente mañana en otros lugares donde la mujer no goza todavía de ningún derecho ni libertad. Gracias a la labor de mujeres, de escritoras como Marie Cardinal, nuestras próximas generaciones tendrán un pasado femenino en el que sostenerse y sobre el que construir su futuro.



## FOTOGRAFÍAS



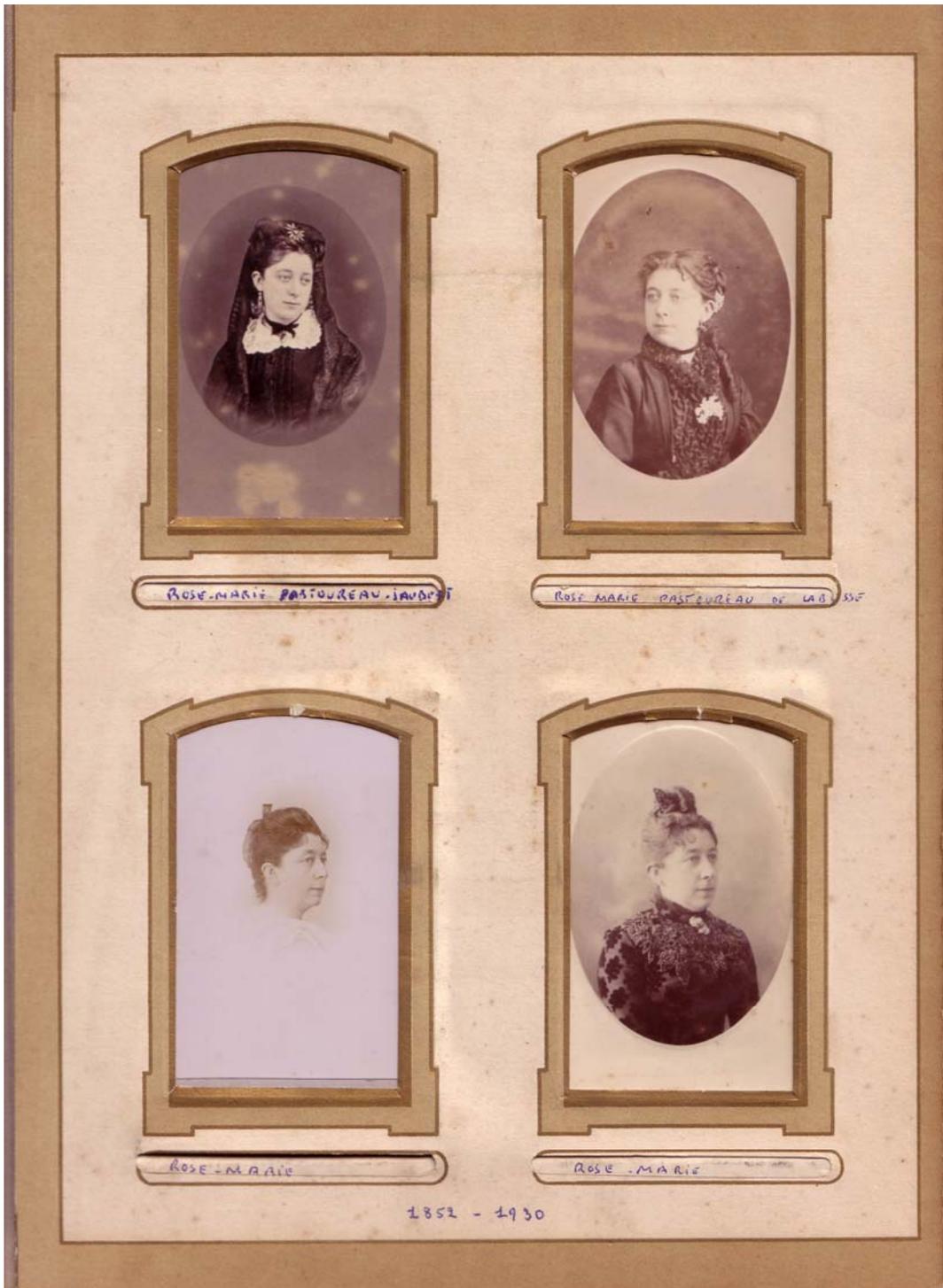
## FOTOGRAFÍAS



**TATARABUELO MATERNO DE MARIE CARDINAL:**

### **ALFRED PASTOUREAU DE L'ABESSE**

Tatarabuelo materno de Marie Cardinal. La tradición familiar cuenta que este antepasado se fugó de Francia con la esposa de un notario y se instaló en Argelia hacia 1836. Construyó la granja de Mostaganem y el patrimonio familiar.



**BISABUELA MATERNA DE MARIE CARDINAL:**

**ROSE MARIE PASTOUREAU DE L'ABESSE-JAUBERT**

Bisabuela materna de Marie Cardinal. Estaba casada con el único hijo de Alfred Pastoureau de l'Abesse que falleció muy joven, cuando la hija de ambos, Alice, sólo contaba dos años de edad. Rose-Marie no volvió a contraer matrimonio. En la obra de Marie Cardinal *Les pieds-noirs* podemos verla en una fotografía junto a las distintas generaciones de mujeres de la familia. Aparece, bastante mayor con su hija Alice Auriacombe-Pastoureau, su nieta Marcelle Cardinal-Auriacombe y su bisnieta Marie Cardinal.



**ABUELOS MATEROS DE MARIE CARDINAL:**

**ALICE PASTOUREAU DE L'ABESSE Y LOUIS AURIACOMBE**

La abuela de Marie Cardinal fue una mujer de gran carisma que dejó un grato y cariñoso recuerdo en su nieta. Era una persona culta, alegre, mundana, amiga de reuniones y fiestas sociales, pero también preocupada por los problemas sociales. Llevó la Cruz Roja a Argelia con la que organizaba toda clase de eventos para recaudar fondos para obras sociales. La vemos en esta foto junto a su marido y a tres de sus cuatro hijos, entre ellos, la madre de Marie Cardinal, Marcelle Auriacombe.



**ABUELOS PATERNOS DE MARIE CARDINAL:**

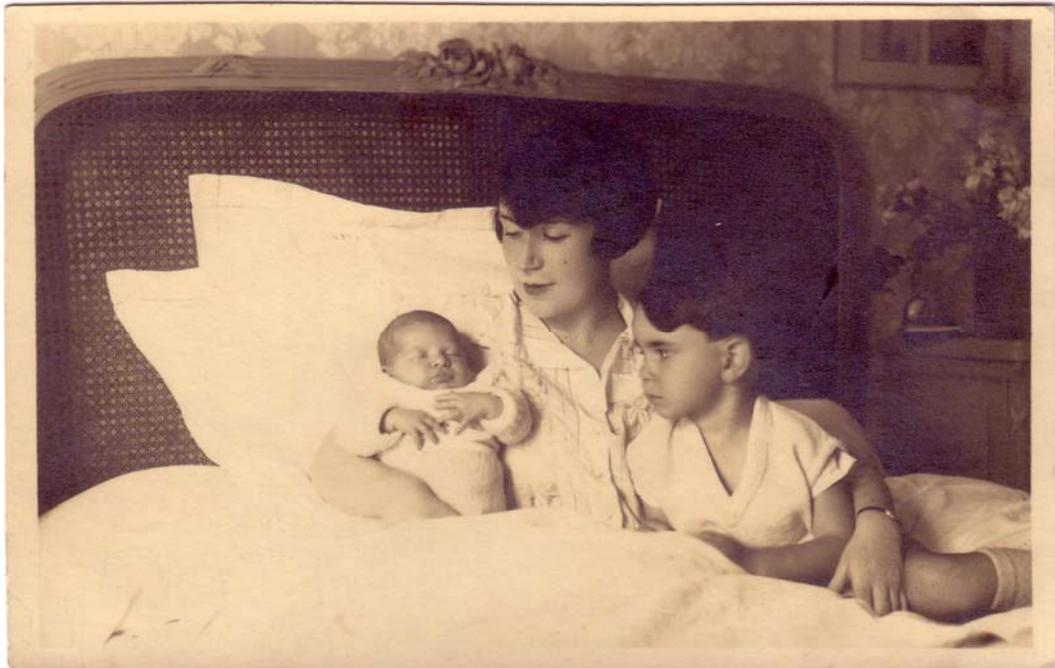
**ERNESTINE DRAPEAU Y THÉODULE CARDINAL**

Foto de los abuelos paternos y del padre de Marie Cardinal bastante joven. Théodule Cardinal tenía una empresa familiar de la que debería haberse hecho cargo, en su momento, su hijo. Una desavenencia entre padre e hijo hace que éste se marche del domicilio familiar quedando truncadas estas expectativas. Marie Cardinal dedicará una parte de su novela *Le passé impiété* a relatar la vida de sus abuelos y de su padre. Algunos datos son reales, otros pertenecen a la imaginación de la escritora.



**MAURICE CARDINAL**

Padre de Marie Cardinal. Procede de una rica familia burguesa. Con 17 años, tras una discusión con su padre, se marcha del hogar familiar con la intención de demostrar que es capaz de valerse por sí mismo. Trabaja y estudiará a la vez, hasta obtener el título de Ingeniero de Caminos aunque no volverá a la empresa familiar. Tras la Primera Guerra Mundial que le deja marcado con una enfermedad pulmonar, se instalará en Argelia. Allí conocerá y se casará con Marcelle Auriacombe.



### MARCELLE CARDINAL AURIACOMBE

La vemos en esta fotografía junto a su hija Marie Cardinal casi recién nacida. Frente a su madre, Alice, alegre y jovial, Marcelle es todo lo contrario, una mujer amargada por su fracaso matrimonial y por el resentimiento hacia su marido al que considera causante de la muerte de su hija primogénita. Mostraba una actitud y un carácter diferente según estuviese en su casa con su familia, o en sociedad. La sociedad argelina de Argel y de Mostaganem la recuerdan como una mujer bondadosa, altruista y muy preocupada por los más desfavorecidos y por los huérfanos, a los que dedicaba toda su atención. Sin embargo, el recuerdo de su hija y de sus nietos es el de una mujer agria, de mal carácter, austera y dominante, que proyectaba en ellos ese mismo odio y resentimiento que tenía hacia su marido.

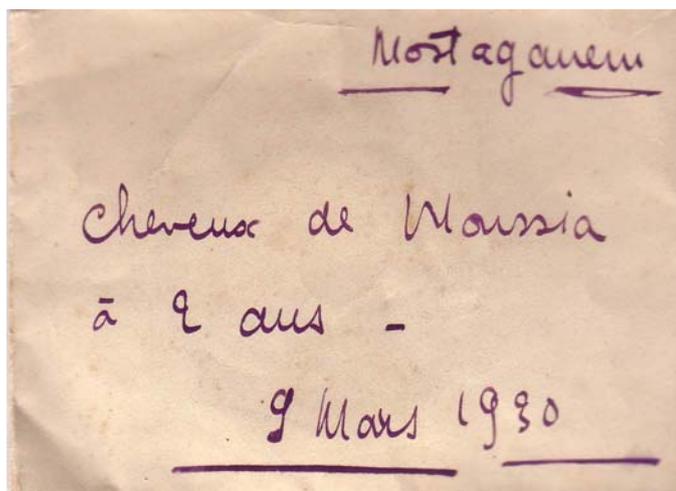


### MARIE CARDINAL CON UN AÑO

En la primera parte de este trabajo comentábamos que el año de nacimiento de la escritora que figura en cualquier reseña biográfica (1929) no coincide con el álbum familiar. Jean-Pierre Ronfard nos comentó que la madre de la escritora fue quien veló celosamente por el legado fotográfico que luego transmitió a su hija. Además, Marcelle Cardinal fue componiendo año tras año el álbum de fotos de su hija desde su nacimiento, y anotó en algunas fotos, de su puño y letra, la fecha y el lugar de la fotografía. En esta foto, así como en la siguiente, vemos a Marie Cardinal muy pequeña, con uno y dos años respectivamente; sin embargo, las fotos están fechadas en 1929 y 1930.



MARIE CARDINAL CON DOS AÑOS



Además, en este álbum también se guardaba un sobre con un mechón de pelo cortado a la niña con dos años, en el que está escrita la fecha, 9 de marzo de 1930 y el lugar, Mostaganem, justo el día en que Marie Cardinal cumplía dos años; en consecuencia, según estas anotaciones, debió nacer en 1928.



MARIE CARDINAL

En estas dos últimas fotografías, distantes en su época vemos a Marie Cardinal dando una charla o conferencia. Fue una escritora que viajaba bastante y acudía con frecuencia a universidades, bibliotecas, entrevistas, programas de radio o televisión, y no sólo para presentar sus libros, sino también para defender sus propias convicciones y sostener los derechos de la mujer.



**MARIE CARDINAL Y JEAN-PIERRE RONFARD**

Marie Cardinal y Jean-Pierre Ronfard en la casa que la escritora tenía en Malaucènes, en la Provenza francesa.



**BARBARA Y ANDRÉ ACQUART CON JEAN-PIERRE RONFARD**

Durante el verano de 2003 pudimos disfrutar de la hospitalidad y generosidad de Jean-Pierre Ronfard que puso a nuestra disposición todo el material concerniente a la escritora del que disponía en la casa de Malaucènes. Además nos sentimos honrados con la presencia de los amigos personales de Marie Cardinal y su marido, Barbara y André Acquart. Gracias a ellos, y a los hijos de Marie Cardinal y Jean-Pierre Ronfard, pudimos obtener valiosas informaciones así como diferentes puntos de vista acerca de la vida y de la obra literaria de esta escritora que han servido para ilustrar y enriquecer esta tesis.



### LA MADELEINE

Esta fotografía presenta una vista aérea de *La Madeleine*, la casa de Malaucènes, tal y como la adquirió en los años 80 Marie Cardinal. La casa está rodeada por un inmenso jardín y por campos de viñedos; Jean-Pierre Ronfard nos la enseñó y nos explicó que la parte más antigua –que aún se conserva- fue en su día un priorato que se reformó y al que se añadieron nuevas dependencias con el tiempo, dando paso a la construcción actual. Posteriormente se fue arreglando y se dividió en viviendas independientes unas de otras; para la escritora y su marido, y para sus hijos con sus respectivas familias. En esta casa residió los últimos años de su vida y este lugar se convirtió en un punto de encuentro para su familia y para sus amigos. Bajo la pérgola de bignonias escribió su última novela *Amour... amours...*

Sous la présidence  
de M. Roger Léonard  
**Le C. R. A. D.**  
a inauguré  
son « Petit Théâtre »  
avec **CORTÈGE**  
de Prévert et Kosma

Vendredi soir, au « Petit Théâtre » de la rue Mogador, on frappait les trois coups de l'inauguration officielle pour la nouvelle saison du C.R.A.D.

Un courant de chaude sympathie était dans la salle où M. R. Léonard, gouverneur général de l'Algérie, et Madame, et de hautes personnalités du monde politique, administratif, universitaire et artistique étaient venus applaudir le spectacle de la rentrée. Nul n'a été déçu...

Ce « Cortège », qu'animent les talents de Prévert et Kosma, est vraiment un spectacle de qualité... Il ne pouvait être trahi par ceux de la Compagnie d'art dramatique à Alger qui nous ont été révélés, vendredi soir, un peu plus qu'excellents comédiens...

En fait, ils ont créé « quelque chose » avec cette poésie populaire, surprenante de Prévert. Elle glisse sans cesse, s'échappe ou revient entre les mailles sonores des motifs de Joseph Kosma

Enormément de tact aussi dans le décor audacieux dressé par Pic avec des compositions d'agrandissements photographiques : une ruelle de Paris la nuit. Les pavés luisent sous

la pluie... des lampadaires. A ce bord de Seine. Il n'y avait certes pas de meilleur endroit au monde pour surprendre l'étonnant cortège de vies, de peines, de chansons d'espoirs qui viennent tour à tour s'offrir à nous... sans déguisement, sans grimes, sans perruques... On peut parler de réalisme — soit — ou d'art cinématographique lorsque quelquefois le procédé fait songer à cette école chère à Cocteau. Mais notre attention s'en détache assez vite et volontiers reste fixée sur le personnage qui s'émeut dans un bout de chansonnette, une tirade, un monologue féroce ou une mélodie... presque insoutenable à force d'être pure. Dans un « Cortège » comme celui-là, chacun avait quelque chose à dire et tous l'ont si bien dit.

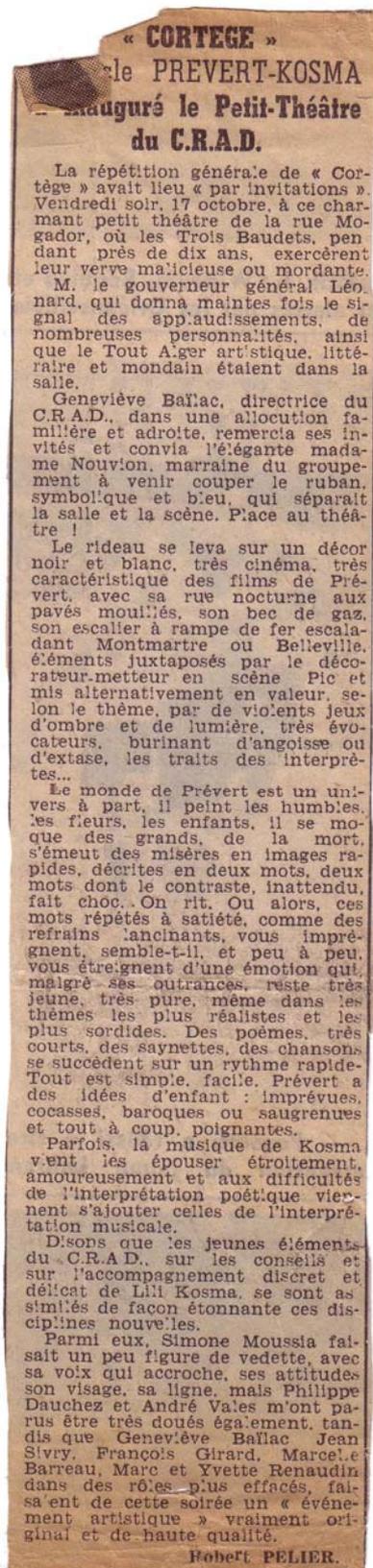
Simone Moussta raconte avec malice l'aventure de deux escargots qui s'en allaient à l'enterrement d'une feuille morte... Bien entendu, avec Prévert, ils ne pouvaient arriver... qu'au printemps suivant. Puis c'est le triste « Aubervilliers » dans la poussière, les flaques, l'usine, et une foule d'autres chansons : « En sortant de l'école », « La belle saison ». Sa jolie voix grave saute au soprano avec aisance, d'autres fois elle murmure, chante pour elle-même, pour son plaisir, semble-t-il. Voilà justement ce qui nous a le plus charmé. Ce spectacle donné pour soi-même, sans artifice, sans souci de choquer ou de plaire. Une telle objectivité dans l'interprétation paraissait à l'origine une gageure... Elle a été gagnée.

Gagnée par tous, par Jean Sivry, acteur et directeur, qui, s'il n'est pas un chanteur de métier, chante rudement bien. Ecoutez-le plutôt dans la « Chanson du géôlier » ou bien dans ce remarquable « Barbara », le plus beau mariage, croyons-nous, de cette rencontre Kosma-Prévert. L'air de « Barbara » est ravissant, riche de rythmes ; les paroles bouleversantes racontent un Brest désolé, détruit par la guerre où un amoureux court après une chère ombre. Sivry a su dégager finement tout cela et rendre à chacun sa part.

Enfin dans cet immense spectacle, il faut également citer les petites fables, les parodies et les charades ciselées par chacun des autres interprètes, puis la voix juste, la diction savoureuse de l'animatrice du C.R.A.D., Geneviève Ballac qui, à l'entracte, nous conviait si gentiment aux dragées de ce baptême...

Avec joie, nous avons retrouvé au foyer : Lili Kosma qui derrière cette « ruelle » du décor joue subtilement la musique de Kosma... et tous nos amis du C.R.A.D., Barreau, Dauchez, Renaudin, Girard, Valès. Nous les remercions vivement pour ce spectacle parisien, vrai, dans un paysage vrai... et vous verrez, on n'en mouchera les chandelles que très tard dans la saison, presque à regret.

Jean HUBERT.



**LE C.R.A.D. PRESENTE « CORTEGES »**  
Spectacle de Jacques PREVERT et Joseph KOSMA

Le CRAD inaugurerait officiellement vendredi soir le petit théâtre de la rue Mogador, où désormais il tiendra ses assises. Ceci nous valut un aspect bien inaccoutumé où l'on ne pouvait reconnaître ce que l'on appelle, à juste raison, « le public CRAD ». Nous avons vu ce soir-là le « cortège » officiel comportant selon le cliché toutes les personnalités civiles, militaires et religieuses. Nous avions ainsi l'impression de rencontrer un ami bohème, bon enfant, ayant tout à coup arboré un faux-col carcan et les palmes académiques.

Ce que pensera le public ouvrier et étudiant, nous ne saurions en préjuger, mais s'il est dérouteré par cette formule — qui n'est qu'une formule entre beaucoup — il ne faut pas que la nouveauté de la chose vienne fausser son jugement, ni dans un sens ni dans l'autre. Je sais qu'on reproche à ce spectacle de ne pas s'enchaîner... Ceci prouve simplement que l'audition de trop fréquentes et regrettables émissions radiophoniques nous ont singulièrement faussé l'entendement. On se demande un peu quel texte de liaison eût été supportable pour unir entre elles des images où vagabonde l'esprit de Prévert et les harmonies de Kosma? Sans doute il y aurait beaucoup à critiquer, mais nous préférons, abandonnant un moment ce qui est pour nous une obligation, nous laisser aller à

l'enthousiasme que suscite en nous tant d'efforts soutenus, de recherches, de bonne volonté et de courage audacieux.

La troupe composée de Marcelle Barreau, Philippe Dauchez, Marc et Yvette Renaudin, Geneviève Bailac, François Girard, André Vaies, Simone Moussia et Jean Sivry mérite des éloges à des titres divers. Je suppose qu'on a dû recommander aux chanteurs amateurs une grande sobriété, on a eu raison, mais il faut bien qu'ils prennent garde que cette règle ne les entraîne pas à supprimer en eux ce qu'il peut y avoir de personnalité; seule, Simone Moussia semble échapper à cette sorte de parti pris et montre, une fois de plus, un authentique tempérament de comédienne, et de grande comédienne; elle émeut, elle bouleverse, et donne à la misère si âprement chantée par Prévert son véritable visage rude, douloureux, amer, obsédant; la façon dont elle a vécu (c'est le terme juste qui me vient) cette admirable « grasse matinée » affirme un talent dont on parlera... et qui ne sera peut-être jamais plus passionnant, plus attachant, car hélas le succès n'arrange pas souvent les choses... ni dans ce domaine, ni dans d'autres.

L'idée de décor de M. Pic est ingénieuse, mais la meilleure impression est au lever du rideau: ce fond de toile représentant une rue mouillée, pauvre, crottée, où se joue le halo des réverbères qui vient en accentuer la tristesse et la solitude. Il y a encore bien des recherches à faire sur l'utilisation des lumières, mais ceci est un art que les éléments du CRAD sauront utiliser lorsqu'ils auront eu la possibilité de se livrer longuement aux recherches nécessaires.

Mme Lili Kosma s'est montrée l'artiste fine, sensible, humaine que nous attendions: elle forme avec l'interprète la combinaison la plus harmonieuse, la plus unie que l'on puisse demander, son succès fut grand autant que mérité, car on sait la part très active qu'elle a prise à cette réalisation neuve, ardente, qui suscitera bien des discussions, ainsi qu'il le faut pour des spectacles qui présentent à l'esprit une nourriture valable sortant un peu de l'ordinaire, maison qui finit par tourner sur le cœur, et dont le public s'abreuve avec une facilité qui dénote un esprit trop souvent sans réaction.

Yvonne LARTIGAUD

Estos tres últimos documentos que se encontraban dentro del álbum fotográfico familiar, son artículos de la época en los que se hace referencia a la actuación de Marie Cardinal en el espectáculo "Cortège". Marie Cardinal aparece con el nombre artístico de Simone Moussia.

## BIBLIOGRAFÍA



## BIBLIOGRAFÍA

### OBRAS DE MARIE CARDINAL

CARDINAL, Marie : *Écoutez la mer*, Julliard, 1962.

CARDINAL, Marie : *La mule de Corbillard*, Julliard.

CARDINAL, Marie : *Les mots pour le dire*, Grasset, Col. Livre de poche, Paris, 1975.

CARDINAL, Marie : *Les mots pour le dire*, Grasset, Paris, 1975.

CARDINAL, Marie : *La clé sur la porte*, Grasset, Col. Livre de poche, Paris, 1972.

CARDINAL, Marie : *Autrement dit*, Grasset, Paris, 1977.

CARDINAL, Marie : *Cet été-là*, Nouvelles Editions Oswald, col. Livre de poche, 1979.

CARDINAL, Marie : *Le passé empiété*, Grasset, Paris, 1983.

CARDINAL, Marie : *Les jeudis de Charles et de Lula*, Grasset, Col. Livre de poche, Paris, 1993.

CARDINAL, Marie : *Les grands désordres*, Grasset, Col. Livre de poche, Paris, 1987.

CARDINAL, Marie : *Les pieds-noirs*, Belfond, 1988.

CARDINAL, Marie : *Une vie pour deux*, Grasset, Col. Livre de poche, Paris, 1979.

CARDINAL, Marie : *Au pays de mes racines*, Grasset, Col. Livre de poche, Paris, 1980.

CARDINAL, Marie : *Comme si de rien n'était*. Grasset, Col. Livre de poche, Paris, 1980.

CARDINAL, Marie : *La Médée d'Euripide*, Grasset, Paris, 1987.

CARDINAL, Marie : *Amour... Amours...*, Grasset, Paris, 1998.

#### ARTÍCULOS DE MARIE CARDINAL

CARDINAL, Marie : « La grande messe du couscous », *Le Devoir*, 23 juin 1994, p. B3.

CARDINAL, Marie : « On peut copier tout le monde, sauf soi-même », *La Presse*, Montréal, vendredi 4 janvier 1991, p. E 2

CARDINAL, Marie : « Écrire sans être écrivain », *Le Devoir*, samedi 8 décembre 1990, p.D 1.

CARDINAL, Marie : « Un théâtre a l'histoire des textes qu'il monte », *Le Devoir*, samedi 8 décembre 1990, p. D 4.

CARDINAL, Marie : « Le scénographe : A. Acquart »

## ARTÍCULOS SOBRE MARIE CARDINAL

- DE MEO, Patricia : « Le mur cosmique : révolte, désordre et la quête de l'harmonie chez Marie Cardinal, *Dalhousie French Studies*, printemps 1997, pp. 119-125
- DONAHEY, Anne : « Répétition, maternité et transgression dans trois œuvres de Marie Cardinal », *The French Review*, n° 65-4, mars 1992, pp. 567-577.
- DURHAM, Carolyn A. : « Patterns of influence : Simone de Beauvoir and Marie Cardinal », *The French Review*, n° 60, février 1987, pp. 341-348.
- HA, Marie Paule : « Outre mer/autre mère. Cardinal and Algeria » *Romance Notes*, 36-3, printemps 1996, pp. 315-323.
- HA, Marie Paule : « The (M)Otherland in Marie Cardinal », *Romance Quarterly*, 43-4, automne 1996, pp. 206-216.
- HAIGH, Samantha : « Between Irigaray and Cardinal : Reinventing Maternal Genealogies », *The Modern Language Review*, 89-1, janvier 1994, pp. 61-70.
- MARRONE, Claire : « Un entretien avec Marie Cardinal », *Women In French Studies*, n°2, automne 1996, pp. 119-131
- MARTIN, Elaine : « Mother, madness, and the middle class in the *Bell Jar* and *Les mots pour le dire* », *The French American Review*, 5-1, printemps 1981, pp. 24-47.
- SERRANO MAÑES, Montserrat : « Marie Cardinal : le silence des mots », *La littérature au féminin*, Ed. Comares, Granada, 2002, pp. 589-600

STANTON, Julie : « Des nouvelles de Marie Cardinal », *Châtelaine*, 1<sup>er</sup> avril 1981, pp. 18-22.

YALOM, Marilym : « They remember maman : Attachment and Separation in Leduc, de Beauvoir, Sand and Cardinal », *Essays in Litterature*, 8, 1, 1981, pp. 73-90.

### AUTOBIOGRAFÍA

« Autobiographie et fiction », *La faute à Rousseau*, dossier n° 27, 2001, pp. 27-54

BAUDE, Michel : « Le moi au futur : l'image de l'avenir dans l'autobiographie », *Romantisme*, n° 57, octobre, 1987, pp. 29-36.

BEAUDELLE, Yves : « Du vécu dans le roman : esquisse d'une poétique de la transposition », *Revue des Sciences Humaines*, n° 263, juillet-septembre 2001, pp. 75-101

BEAUJOUR, Michel : « Théorie et pratique de l'autoportrait contemporain : Edgard Morin et Roland Barthes ». *Individualisme et autobiographie en Occident*. Institut de Sociologie. Ed. de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1983, pp. 265-286.

BELLE-ISLE, Francine : « AUTOBIOGRAPHIE ET ANALYSE : là où le rêve prend corps », *Etudes Littéraires*, vol. 17, n° 2, automne 1984, pp. 371-380.

BERGOUNIOUX, Pierre : « Dedans, dehors », *Revue des Sciences Humaines*, n° 263, juillet-septembre 2001, pp. 35-42.

BERTAUX-WIAME, Isabelle : « Mémoire et récits de vie », *Pénélope*, n° 12, printemps 1985, pp. 47-54

- BOREL, Jacques : « Problèmes de l'autobiographie », *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Klincksierk, Paris, 1971, pp 79-90.
- BROCHIER, Hubert : « Psychanalyse et désir d'autobiographie », *Individualisme et autobiographie en Occident*, Institut de Sociologie, Ed. de l'Université de Bruxelles, 1983, pp. 177-185.
- BRUSS, Elisabeth W. : « L'autobiographie considérée comme acte littéraire », *Poétique : revue de théorie et d'analyses littéraires*, n°17, 1974, pp. 13-26
- CAAMAÑO, M. Angeles : « La tentation autobiographique », *Marguerite Yourcenar : Biographie, autobiographie. Actes du II Coloque International*. Servicio de Publicaciones Universitat de Valencia, Valencia, 1988, pp.203-211.
- CALLE-GRUBER, Mireille : « Journal intime et destinataire textuel », *Poétique*, 59, 1984, pp. 389-391.
- COSTE, Didier : « Autobiographie et auto-analyse, matrices du texte littéraire », *Individualisme et autobiographie en Occident*, Institut de Sociologie, Ed. de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1983, pp. 249-263.
- DARRIEUSSECQ, Marie : « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, n° 107, Seuil, 1996, pp. 369-380
- DEVREUX, Anne-Marie : « La mémoire n'a pas de sexe », *Pénélope*, n° 12, printemps 1985, pp. 55-68
- DIDIER, Béatrice : « Le récit de naissance dans l'autobiographie : SOUVENIRS PIEUX », *Marguerite Yourcenar : biographie et autobiographie. Actes du II Coloque International*. Servicio de Publicaciones de la Universitat de Valencia, Valencia, 1988, pp. 143-157.

- DELHEZ-SARLET, Claudette : « Chateaubriand : scissions et rassemblement du moi dans l'histoire », *Individualisme et autobiographie en Occident*, Institut de Sociologie, Ed. de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1983, pp. 193-208.
- DOLTO, Françoise : *Autoportrait d'une psychanalyse.1934-1988*, Seuil, Paris, 1983.
- DOLTO, Françoise : *Enfances*, Seuil, Paris, 1986.
- DOUBROVSKY, Serge : *Parcours Critique*, Ed. Galilée, Paris, 1980.
- DOUBROVSKY, Serge : *Autobiographiques de Corneille à Sartre*, PUF, Col. Perspectives critiques, Paris, 1988.
- FREUD, Sigmund : *Autobiografía*, Ed. Alianza, Libro de bolsillo, Biblioteca de autor, Madrid, 2001. Traducción Luis López Ballesteros.
- GASTON ELDUAYEN Luis, « Biographie, autobiographie et roman chez Marguerite Yourcenar », *Marguerite Yourcenar : biographie, autobiographie. Actes du II Colloque International*, Servicio de publicaciones Universitat de Valencia, Valencia, 1988, pp. 227-233.
- GIRARD, Alain : *Le journal intime*, PUF, Col. Dito, Paris, 1986.
- GLOWINSKI, Michal : « Sur le roman à la première personne » *Poétique*, 72, 1987, pp. 497-507.
- GUSDORF, Georges : « Conditions and limits of Autobiography », *Autobiography : Essays Theoretical and Critical*, Ed. James Olney, Princeton University Press, 1980, pp. 28-47
- IFRI, Pascal : « Les techniques narratives dans l'autobiographie et le roman autobiographique : l'exemple de Stendhal et de Musset », *Neophilologus*, 68, 1984, pp. 355-364.

- IFRI, Pascal : « Focalisations et récits autobiographiques », *Poétique*, 72, 1987, pp. 483-495
- JACCOMARD, Hélène : *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française*, Droz, 1993.
- JANSITI, Carlo : *Violette Leduc. Biographie*, Grasset, Paris, 1999.
- JAY, Paul : *El ser y el texto*, Ed. Megazul, Madrid, 1993.
- La Faute à Rousseau*, n° 23, « Le moi et le temps », février 2000.
- LEDUC, Violette : *La bâtarde*, Gallimard, col. Folio, Paris, 1972.
- LEJEUNE, Philippe : « Autobiographie et homosexualité en France au XIX<sup>e</sup> siècle », *Romantisme : Revue du XIX<sup>e</sup> siècle*, n° 56, deuxième trimestre, 1987, Ed. CDU et SEDES, pp. 79-100.
- LEJEUNE, Philippe : « Autobiographie et histoire sociale au XIX<sup>e</sup> siècle », *Individualisme et autobiographie en Occident*. Institut de Sociologie, Ed. de Bruxelles, Bruxelles, 1983, pp. 209-234.
- LEJEUNE, Philippe : « Le pacte autobiographique 25 ans après ». Sur Internet : [http://worldserver.oleane.com/autopact/Pacte 25 ans après.html](http://worldserver.oleane.com/autopact/Pacte%20ans%20après.html).
- LEJEUNE, Philippe: *Pour l'autobiographie*, Seuil, Paris, 1998.
- LEJEUNE, Philippe : *Les brouillons de soi*, Seuil, Paris, 1998.
- LEJEUNE, Philippe : *L'autobiographie en France*, Armand Colin, Paris, 1998.
- LEJEUNE, Philippe : *Je est un autre*, Seuil, Paris, 1980.
- LEJEUNE, Philippe : *Moi aussi*, Seuil, Paris, 1986.
- LEJEUNE, Philippe : *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1996.

*Magazine Littéraire*, 409, « Les écritures du moi. De l'autobiographie à l'autofiction », mai 2002.

LOUREIRO, Angel G. : *El gran desafío*, Ed. Megazul-Endymion, Madrid, 1994.

MAILLARD, Michel : *L'autobiographie et la biographie*, Nathan, Paris, 2001.

MARSON, Susan : « Au bord de l'asphyxie : remarques sur l'autobiographie chez Violette Leduc ». *Littérature*, n° 98, mai 1995, Librairie Larousse, pp. 45-58

MASON, Mary G : « The Other Voice : Autobiographies of Women Writers », *Autobiography : Essays theoretical and critical*, Ed. James Olney, Princeton University Press, 1980, pp. 207-235

MAY, Georges: *L'autobiographie*, P.U.F., Paris, 1984.

MIRAUX, Jean-Philippe: *L'autobiographie*, Nathan, Paris, 1996

PIBAROT, Annie : « L'autofiction », *Encres vagabondes*, n°22, printemps 2001, pp. 18-21.

POLLAK, Michael : « Encadrement et silence : le travail de la mémoire », *Pénélope*, n° 12, printemps 1985, pp. 35-39

PRADO BIEZMA del, Javier : *Autobiografía y modernidad literaria*, Ed. de la Universidad de Castilla la Mancha, Murcia, 1994.

RAABE, Juliette : « Le marché du vécu », *Individualisme et autobiographie en Occident*, Institut de Sociologie, Ed. de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1983, pp. 235-248

*Revue des Sciences Humaines*, n° 222, « Récits d'enfance », 1991-1992.

SARRAUTE, Nathalie : *Enfance*, Gallimard, Col. Folio, Paris, 1983.

- STAROBINSKI, Jean : « Le style de l'autobiographie », *Poétique*, n° 3, Seuil, 1970, pp. 257-265.
- VAISSE, Pierre : « L'autoportrait. Questions de méthode », *Romantisme*, n° 56, deuxième trimestre, 1987, Ed. CDU-SEDES, pp. 102-113.
- VARIKAS, Eleni : « L'approche biographique dans l'histoire des femmes », *Les Cahiers du Grif : le genre de l'histoire*, n° 37-38, printemps, 88, Ed. Tierce, pp. 41-55.
- VELCIC-CANIVEZ, Mirna : « Le pacte autobiographique et le destinataire », *Poétique*, n° 110, Seuil, 1997, pp. 239-254
- WILSON, Suzanne : « Auto-bio-graphie : vers une théorie de l'écriture féminine ». *The French Review*, vol. 63, n° 4, march 1990, Printed in USA, pp. 617-622.

#### **SOBRE LA MUJER**

- ALBISTUR, Maïté, ARMOGATHE, Daniel : *Histoire du féminisme français*, Des femmes, Paris, 1977.
- AUBAUD, Camille : *Lire les Femmes de Lettres*, Dunod, Paris, 1993.
- BEL BRAVO, María Antonia : *La mujer en la historia*, Ed. Encuentro, Madrid, 1998.
- BEL BRAVO, María Antonia : *La familia en la historia*, Ed. Encuentro, Madrid, 2000.
- BELLET, Roger : *Femmes de lettres au XIXè siècle : autour de Louise Colet*. Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1982.

- BERBEL SÁNCHEZ, Sara, PI-SUNYER PEYRÍ, M<sup>a</sup> Teresa : *El cuerpo silenciado*, Viena Ediciones, Barcelona, 2001.
- BREITLING, Gisela : « Parler et se taire », *Les cahiers du Grif: savoir et différence des sexes* ; n<sup>o</sup> 45, automne 1990, Ed. Tierce, pp.67-80
- BROOKS, Peter : « Le corps dans le champ visuel », *Littérature*, n<sup>o</sup> 90, mai 1993, pp. 21-33
- CABALLERO WANGÜEMERT, María : *Femenino plural: la mujer en la literatura*, EUNSA, Pamplona, 1998.
- DANAHY, Michael : « Le roman est-il chose femelle ? », *Poétique*, n<sup>o</sup> 25, 1976, pp. 85-106
- DESPRES, Carole : « De la maison bourgeoise à la maison moderne. Univers domestique, esthétique et sensibilité féminine », *Recherches féministes*, 1989, vol. 2, n<sup>o</sup>1, pp. 3-18
- DÍAZ MÁS, Paloma : « Mujer y escritora », *Espacio de mujer*, 1, 1989, La Primitiva Casa Baroja S.A., pp. 13-17.
- DIDIER, Béatrice : *L'écriture-femme*, PUF écritures, Paris, 1996.
- DÍEZ CELAYA, Rosalía : *La mujer en el mundo*, Acento Editorial, Madrid, 1997.
- DOLTO, Françoise : *Sexualité féminine*, Gallimard, Paris, 1996.
- DUBY, Georges, PERROT, Michelle : *Histoire des femmes en Occident. V. Le XX<sup>e</sup> siècle*. Bajo la dirección de Françoise Thébaud. Perrin, París, 2002.
- FRAISSE, Geneviève : *La différence des sexes*, PUF, Paris, 1996.
- FRAISSE, Geneviève : *Les femmes et leur histoire*, Gallimard, col. Folio-histoire, Paris, 1998.

- FRAISSE, Geneviève : *Musa de la razón*, Cátedra, Madrid, 1991.
- GARCIA, Irma : *Promenade femmilière : recherches sur l'écriture féminine I*, Ed. des femmes, Paris, 1981.
- GARCIA, Irma : *Promenade femmilière : recherches sur l'écriture féminine II*, Ed. des femmes, Paris, 1981.
- GRIJALBA CASTAÑOS, Covadonga (Ed.): *Regards de femme*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Almería, Almería, 1999.
- HEILBRUN, Carolyn G : *Escribir la vida de una mujer*, Ed. Megazul S.A., Madrid, 1994.
- HALIMI, Gisèle : *La cause des femmes*, Gallimard, Folio, Paris, 1992.
- HEINICH, Nathalie : *Etats de femme*, Gallimard, col. Essais, Paris, 1996.
- HUCHET, Jean-Charles : « Nom de femme et écriture féminine au Moyen Age : les *Lais* de Marie de France », *Poétique*, nº 48, Seuil, Paris, novembre 1981, pp. 407-430
- KNIBIEHLER, Yvonne, GOUTALIER, Régine : *La femme au temps des colonies*, Stock, Paris, 1985.
- LAKOFF, Robin : *El lenguaje y el lugar de la mujer*, Ed. Hacer, Barcelona, 1995.
- LAZARD, Madeleine : « Protestations et revendications féminines dans la littérature française du XVIIe siècle », *Revue d' Histoire Littéraire*, nº 6, novembre-décembre 1991, Armand Colin, pp. 859-877.
- LECLERC, Annie : *Parole de femme*, Grasset, Babel, Paris, 2001.
- LEVINTON DOLMAN, Nora : *El superyó femenino, la moral en las mujeres*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000.

- MARCO, Aurora : *Estudios sobre mujer, lengua y literatura*, edición a cargo de Aurora Marco, Imprenta Universitaria, Santiago de Compostela, 1996
- MARINI, Marcelle : « D'une création minoritaire à une création universelle », *Les cahiers du Grif: Savoir et différence de sexes*, n°45, automne 90, Ed. Tierce, pp. 51-65.
- MARTIN-FUGIER, Anne : *La bourgeoise*, Grasset, Paris, 1983.
- La Faute à Rousseau*, n° 24, « Masculin/féminin », juin 2000.
- MERCIER, Michel : *Le roman féminin*, PUF, Col. Sup, Paris, 1976.
- MONTERO, Rosa : *Historias de mujeres*, Ed. Alfaguara, Madrid, 1995.
- MONTRELAY, Michèle : *L'ombre et le nom, sur la féminité*, Ed. de Minuit, Col Critique, Paris, 1989.
- MONTREYNAUD, Michèle : *Le XXè siècle des femmes*, Nathan, Paris, 2001.
- MOZET, Nicole : « A l'épreuve du féminin : littérature et mixité », *Romantisme*, n° 77, Troisième trimestre, 1992, CDU-SEDES, pp. 3-7.
- NAVALES, Ana María : « La mujer y la crítica literaria ». *Espacio de mujer*, 1, La Primitiva Casa Baroja S.A., 1989, pp.18-22.
- OFFEN, Karen : « Sur l'origine des mots « féminisme » et « féministe », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 34, juillet-septembre 1987, pp. 492-496
- OTTE, Jean-Pierre : *Les naissances de la femme*. Ed. Seghers, Paris, 1996.
- OZOUF, Mona : *Les Mots des femmes*, Gallimard, col. Tel, Paris, 1995.
- PÉREZ CANTÓ, Pilar, ORTEGA LÓPEZ, Margarita : *Las edades de las mujeres*, Ed. de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2002

- PERI ROSSI, Cristina : « Escribir como transgresión », *Espacio de mujer* 1, La Primitiva Casa Baroja, S.A., 1989, pp. 23-26.
- PERROT, Michelle : *Les femmes ou les silences de l'histoire*, Flammarion, Paris, 1998.
- PLANTÉ, Christine : « Femmes exceptionnelles : des exceptions pour quelle règle ? ». *Les cahiers du Griff : le genre de l'histoire*, n° 37-38, printemps,88, Ed. Tierce, p. 91-111.
- PLANTÉ, Christine : « Quel compte donc fais-tu des femmes ? », *Romantisme*, n° 85, Troisième trimestre, 1995, CDU-SEDES, pp. 67-77.
- PLANTÉ, Christine : *La petite sœur de Balzac*, Seuil, Paris, 1989.
- POMMIER, Gérard : *L'exception féminine*, Ed. Aubier, Mayenne, 1996.
- PRASSOLOFF, Annie : « Le statut juridique de la femme auteur », *Romantisme*, n° 77, Troisième trimestre, 1992, CDU-SEDES, p. 9-14
- PRIOLLAUD, Nicole : *La femme au XIXè siècle*, Ed. Liana Levi, Col. Les Reporters de l'histoire, Paris, 1983.
- PROULX, Patrice J. : « Revision and Revolution : writing women into myth and history », *Women in French Studies*, 3, automne 1995, pp. 100-111.
- QUILES FAZ, Amparo, SAURET GUERRERO, Teresa : *Prototipos e imágenes de la mujer en los siglos XIX y XX*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, Málaga, 2002.
- REY, Pierre-Louis : *La femme*, Bordas, Paris, 1972
- RIGOLLET, Catherine : *Les conquérantes*, Ed. Nil, Paris, 1996.

- RIGOLLET, Catherine : *Les femmes dans le monde*, Hachette, Col. Qui, quand, quoi ?, Paris, 1996.
- SAEZ BUENAVENTURA, Carmen : « Salud y enfermedad psíquica en la mujer », *Desde el feminismo*, nº1, otoño 1986, pp. 46-59
- SAUTET, Marc : *Les femmes ? de leur émancipation*, Ed. Jean-Claude Lattès, La Flèche, 1996.
- SERRANO MAÑES, Montserrat, MOLINA ROMERO, M<sup>a</sup> del Carmen, AVENDAÑO ANGUIA, Lina (Ed.) : *La littérature au féminin*, Ed. Comares, Granada, 2002.
- SLAMA, Béatrice : « De la « littérature féminine » à « l'écrire femme » : différence et institution », *Littérature*, nº44, Larousse, Paris, décembre 1981, pp. 51-71.
- SOLÉ ROMEO, Gloria : *Historia del feminismo (s. XIX y XX)*, Ed. Universidad de Navarra (EUNSA), Pamplona, 1995.
- SULLEROT, Evelyne : *Histoire et mytologie de l'amour*, Hachette, Paris, 1974.
- TORIL, Moi : *Teoría literaria feminista*, Ed. Cátedra, Madrid, 1988.
- TRINH, T. Minh Ha : « L'innécriture. Féminisme et littérature ». *French Forum*, 8-1, janvier, 1983, pp. 45-63.
- USANDIZAGA, Aránzazu : *Amor y literatura. La búsqueda literaria de la identidad femenina*, PPU, Barcelona, 1993.
- VALCÁRCEL, Amelia : « Es el feminismo una teoría política », *Desde el feminismo*, nº1, otoño 1986, pp.6-22
- VALCÁRCEL, Amelia, ROMERO, Rosalía, ed. : *Pensadoras del siglo XX*, Instituto Andaluz de la Mujer, Sevilla, 2001.

- VEGA de la, Eulalia : *La mujer en la historia*. Ed. Anaya, Madrid, 1992.
- WILWERTH, Evelyne : *Visages de la littérature féminine*, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1987.
- WINN, Colette H. : « La femme écrivain au XVIIe siècle, écriture et transgression », *Poétique*, n° 84, Seuil, 1990, pp. 435-451.
- WOOLF, Virginia: *Un cuarto propio*, ed. Horas y Horas, Madrid, 2003. Traducción de M<sup>a</sup> Milagros Rivera Garretas.
- XENAKIS, Françoise : « Ainsi sont les femmes », *Le Matin*, 28 mars 1983, p. 25.
- YAGUELLO, Marina : *Les mots et les femmes*, Ed. Payot, Paris, 1992.

## PSICOLOGÍA

- BARBANCE, Maryse : « Des représentations de la femme chez Freud. Un regard historique, psychanalytique et féministe contemporain », *Recherches féministes*, 1994, vol.7, n° 2, pp. 37-55
- BROOKS, Peter : « Pour une poétique psychanalytique », *Littérature*, n° 71, Larousse, Paris, octobre 1988,
- CASTANYER, Olga: *La asertividad*, Ed. Desclée de Brouwer, Bilbao, 2004.
- CIXOUS, Hélène : « La fiction et ses fantômes : une lecture de l'*Unheimliche* de Freud », *Poétique*, n°10, Seuil, Paris, 1972, pp. 149-216
- DOLTO, Françoise : *L'image inconsciente du corps*, Seuil, Col. Points Essais, Paris, 1984.
- DOLTO, Françoise : *Le sentiment de soi*, Gallimard , Paris, 1997.

- DOLTO, Françoise : *Sexualité féminine*, Gallimard, Paris, 1996
- FREUD, Sigmund : *Introducción al psicoanálisis*, Ed. Alianza, Madrid, 2001.  
Traducción de Luis López Ballesteros y de Torres.
- FREUD, Sigmund : *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, Gallimard, Paris, 2001.  
Traducción de Fernand Cambon
- GOLEMAN, Daniel : *Inteligencia emocional*, Kairós, 1998. Traducción de David González Raga y Fernando Mora
- GREEN, André : « La déliaison », *Littérature*, n° 3, octobre 1971, Librairie Larousse, p. 33-52
- JUNG, Carl G. : *Los complejos y el inconsciente*, Ed. Alianza, Madrid, 2001.  
Traducción de Jesús López Pacheco.
- J. DÍAZ-BENJUMEA, M<sup>a</sup> Dolores: “Lo inconsciente psicoanalítico y la psicología cognitiva: una revisión interdisciplinar”, *Aperturas psicoanalíticas: hacia modelos integrador. Revista de Psicoanálisis*, julio 2002, n°11.
- KÜNKEL, Fritz : *Del yo al nosotros, nuevas orientaciones de la psicoterapia dialéctica*, Ed. Luis Miracle, Barcelona, 1952. Traducción de Pedro Caravia.
- « Littérature personnelle et psychanalyse », *Le Coq-Héron*, n° 130-131, 1993.
- LÓPEZ GALÁN, Santiago: *Fobias y manías*, ed. Rey Alí, Jaén, 2004.
- MEHLMAN, Jeffrey : « Entre psychanalyse et psychocritique », *Poétique* , n° 3, Seuil, Paris, 1970.
- MITCHELL, Juliet : *Psychanalyse et féminisme. I*, Ed. des femmes, Paris, 1978.  
Traducción de Françoise Basch, Françoise Ducrocq, Catherine Léger.

- MITCHELL, Juliet : *Psychanalyse et féminisme.2*, Ed. des femmes, Paris, 1978.  
Traducción de Françoise Basch, Françoise Ducrocq, Catherine Léger.
- PAPALIA, Diane E. et WENDKOS Olds Sally : *Psicología*, Ed. Mc Graw-Hill,  
Madrid, 1992.
- PORRET, Philippe : « L'imagination, une mémoire qui s'ignore : des fantaisies  
de souvenirs ». *Bulletin de Psychologie*, Tome XLII, n° 389, 1989, pp.289-  
296.
- RUIZ RODRÍGUEZ, Marcos: *Las caras de la memoria*, ed. Pearson-Prentice  
Hall, Madrid, 2004.
- RUIZ VARGAS, José María: *La memoria humana: función y estructura*, ed.  
Alianza, Madrid, 1994.
- RUIZ VARGAS, José María: *Psicología de la memoria*, ed. Alianza, Madrid, 1994.
- SALMURRI, Ferran: *Libertad emocional. Estrategias para educar las emociones*,  
Paidós, Barcelona, 2004.
- SCHOR, Naomi : « Le détail chez Freud », *Littérature*, n° 37, 1980, pp. 3-24.

## **SOCIOLOGIA**

- ANGENOT, Marc et SUVIN, Darko : « Thèses sur la « sociologie » de la  
littérature », *Littérature*, n° 44, Larousse, Paris, décembre 1981, pp.117-  
127.
- ANGENOT, Marc ; Mc GILL UNIVERSITY, MONTRÉAL : « Pour une  
théorie du discours social : problématique d'une recherche en cours »,  
*Littérature*, n° 70, Larousse, Paris, mai 1988, pp. 82-97.

- BALIBAR, Etienne et MACHEREY, Pierre : « Sur la littérature comme forme idéologique. Quelques hypothèses marxistes », *Littérature*, n° 13, Larousse, Paris, février 1974, pp. 29-48.
- CROS, Edmond : *Literatura, ideología y sociedad*, versión española de Soledad García Mouton. Gredos, Madrid, 1986.
- DUCHET, Claude : « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n°1, Larousse, Paris, février 1971, pp. 5-13.
- DUCHET, Claude : *Sociocritique*, Nathan, col. Nathan-Université, Paris, 1979.
- DUCHET, Claude : « Une écriture de la socialité », *Poétique*, n° 16, 1973, pp. 446-454
- ESCARPIT, Robert : *Sociología de la literatura*, Oikos-tau, S.A., Barcelona, 1971. Traducción de Francesc Garriga.
- ESCARPIT, Robert : *Hacia una sociología del hecho literario*, Ed. Edicusa, Cuadernos para el diálogo, S.A., Madrid, 1974. Traducción de Luis Antonio Gil López.
- GRIVEL, Charles : « Savoir social et savoir littéraire », *Littérature*, n° 44, Larousse, Paris, décembre 1981, pp. 73-86
- LEENHARDT, Jacques : « Introduction à la sociologie de la lecture », *Revue des Sciences Humaines*, tome XLIX, n° 177, janvier-mars 1980
- RICKEN, Ulrich : « La description littéraire des structures sociales : essai d'une approche sémantique », *Littérature*, n° 4, Larousse, Paris, décembre 1971, pp. 53-62.
- ROBIN, Régine : « De la sociologie de la littérature à la sociologie de l'écriture ou le projet sociocritique », *Littérature*, n° 70, Larousse, Paris, mai 1988, pp. 99-109.

## DE CARÁCTER GENERAL

- ACHARD-BAYLE, Guy : « La désignation des personnages de fiction », *Poétique*, n° 107, Seuil, 1996, pp. 333-353
- ADAM, Jean-Michel, PETITJEAN, André : *Le texte descriptif*. Nathan, Paris, 1989.
- ADAM, Jean-Michel : *Le texte narratif*. Nathan, Paris, 1994.
- ALTARRIBA, Antonio : « La ciudad, el camino y la literatura », *Estudios de Lengua y Literatura Francesas*, n° 5, 1991, pp. 39-51
- ANGENOT, Marc : « L'intertextualité : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », *Revue des Sciences Humaines*, Tome LX, n° 189, janvier-mars 1983, pp. 121-135.
- ARANDA, Daniel : « Le lecteur dans le retour », *Poétique*, n° 128, Seuil, novembre 2001, pp. 409-420
- BACHELARD, Gaston : *La poétique de l'espace*, PUF Quadrige, Paris, 2001.
- BACKÈS-CLÉMENT, Catherine : « La stratégie du langage », *Littérature*, n° 3, Larousse, Paris, octobre 1971, pp. 5-13.
- BAL, Mieke : « Mise en abyme et iconicité », *Littérature*, n° 29, Larousse, Paris, février 1978, pp. 116-128
- BAL, Mieke : « Narration et focalisation », *Poétique*, n° 29, 1977, pp. 107-127
- BAL, Mieke : *Teoría de la narrativa*. Cátedra, Madrid, 2001. Traducción de Javier Franco
- BALDINGER, Kurt : *Vers une sémantique moderne*, ed. Klincksieck, Paris, 1984.

- BARTHES, Roland et autres : *Littérature et réalité*, Seuil, Col. Points Essais, Paris, 1982.
- BARTHES, Roland : *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Seuil, Col. Points Essais, Paris, 1972.
- BARTHES, Roland : *Poétique du récit*, Seuil, Col. Points Essais, Paris, 1972.
- BARTHES, Roland : « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, pp. 40-51
- BENVENISTE, Emile : *Problèmes de linguistique générale, 1*, Gallimard, Col. Tel, Paris, 1976.
- BENVENISTE, Emile : *Problèmes de linguistique générale, 2*, Gallimard, Col Tel, Paris, 2000.
- BILLAZ, André : « Le point de vue de la réception : prestiges et problèmes d'une perspective », *Revue de Sciences Humaines*, tome LX, n° 189, janvier-mars 1983.
- BOURDIEU, Pierre : *Ce que parler veut dire*. Ed. Fayard, Poitiers, 1991.
- BOURNEUF, Roland, OUELLET, Réal : *La novela*, Ariel, Barcelona, 1983.  
Traducción de Enric Sullá
- BREMOND, Claude : *Logique du récit*, Seuil, Paris, 1973.
- BREMOND, Claude : « Le message narratif », *Communications*, n° 4, pp. 4-32
- BRUNEL, Pierre : *Précis de littérature comparée*. PUF, Paris, 1989.
- C. BOOTH, Wayne : « Distance et point de vue », *Poétique*, n° 4, Seuil, 1970, pp.511-524

- CARIBONI KILLANDER, Carla : « Itération, description, narration. Mise au point à partir de Julien Gracq », *Poétique*, n° 127, Seuil, septembre 2001, pp. 361-379
- CARMIGNANI-DUPONT, Françoise : « Fonction romanesque du récit de rêve : l'exemple d'*A Rebours* », *Littérature*, n° 43, Larousse, Paris, octobre 1981, pp. 57-74
- COHN, Dorrit : *La transparence intérieure*, Seuil, Paris, 1981. Traducción de Alain Bony
- CORBLIN, Francis : « Les désignateurs dans les romans », *Poétique*, n° 54, Seuil, 1983, pp.199-211
- CORDESSE, Gérard : « Narration et focalisation », *Poétique*, n° 76, Seuil, Paris, 1988, pp.487-498
- COSTE, Didier : « Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire », *Poétique*, n° 43, Seuil, Paris, septembre 1980, pp. 354-371
- DÄLLENBACH, Lucien : « Réflexivité et lecture », *Revue des Sciences Humaines*, tome XLIX, n° 177, janvier-mars 1980.
- DIDIER, Béatrice : « Je et subersion du texte : le narrateur dans *Jacques le Fataliste* », *Littérature*, n° 48, Larousse, Paris, décembre 1982, pp. 92-105.
- DURAND, Gilbert : *L'imagination symbolique*, PUF Quadrige, Paris, 1998.
- DURAND, Gilbert : *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1992.
- DURAND, Gilbert : *Figures mythiques et visages de l'œuvre*. Dunod, Paris, 1992.

- EVANS, Martha ; N. BALDWIN, Mary : « La mythologie de l'écriture dans *La Bâtarde* de Violette Leduc ». *Littérature*, n° 42, Larousse, Paris, mai 1982, pp. 82-92.
- GAUDREULT, Romain : « Renouveau du modèle actantiel », *Poétique*, n° 107, Seuil, 1996, pp. 355-368
- GENETTE, Gérard : *Figures I*, Seuil, Col. Points Essais, Paris, 1966.
- GENETTE, Gérard : *Figures II*, Seuil, Col. Points Essais, Paris, 1979.
- GENETTE, Gérard : *Figures III*, Seuil, Col. Poétique, Paris, 1972.
- GENETTE, Gérard : *Figures IV*, Seuil, Col. Poétique, Paris, 1999.
- GENETTE, Gérard : *Seuils*, Ed. Seuil, Col. Poétique, Paris, 1987.
- GENETTE, Gérard : *Nouveau discours du récit*, Seuil, Col. Poétique, Paris, 1983.
- GENETTE, Gérard : *Fiction et diction*. Seuil, Col. Poétique, Paris, 1991.
- GENETTE, Gérard : *Palimpsestes*. Seuil, Col. Points Essais, Paris, 1982.
- GENETTE, Gérard : « Fiction ou diction », *Poétique*, n° 134, Seuil, avril 2003, pp. 131-139
- GENETTE, Gérard : « Le statut pragmatique de la fiction narrative », *Poétique*, n° 78, Seuil, avril 1989, pp. 237- 249
- GLAUDES, Pierre et REUTER, Yves : *Le personnage*, P.U.F, Paris, 1998.
- GOMEZ, Michel : *Mai 68 au jour le jour*, L'esprit frappeur ed., Paris, 1998.
- GOLDENSTEIN, J-P. : *Pour lire le roman*, De Boeck-Duculot, Bruxelles, 1999.
- GREIMAS, A.J. : *Du sens*, Seuil, Paris, 1970.

- GREIMAS, A.J. : *Sémantique structurale*, Larousse, Paris, 1966.
- GRIVEL, Charles et JAUSS, Hans-Robert : « Au sujet d'une nouvelle défense et illustration de l'expérience esthétique », *Revue des Sciences Humaines*, tome XLIX, n° 177, janvier-mars 1980.
- GUIJARRO, José Luis : « Descripción Vs interpretación. Hacia un enfoque cognoscitivo de la comunicación narrativa », *Estudios de Lengua y Literatura Francesas*, n° 5 1991, pp.121-132
- HAMON, Philippe : *Du Descriptif*, Hachette, Paris, 1993.
- HAMON, Philippe : « Qu'est-ce qu'une description ? », *Poétique*, n°12, Seuil, 1972, pp. 465-485
- HAMON, Philippe : « Clausules », *Poétique*, n° 24, Seuil, 1975, pp. 495-526
- HAMON, Philippe : « Texte littéraire et métalangage », *Poétique*, n° 31, Seuil, 1977, pp.261-284
- HAMON, Philippe : « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n° 6, mai 1972, pp. 86-110
- HERRERO GARCIA, Isabel : « La descripción enigmática de un personaje : el retrato de una « griega », *Estudios de Lengua y Literatura Francesas*, n° 5, 1991, pp. 133-151
- JAUSS, Hans Robert : *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978. Traducción de Claude Maillard .
- JOURDE, Pierre: *Littérature et authenticité. Le réel, le neutre, la fiction*, L'Harmattan, Paris, 2001.

- KHAZNADAR, Edwige : « Masculin et féminin dans la dénomination humaine : linguistique et politique. Aperçu de la pratique québécoise », *Le Français moderne*, n° 68-2, 2000, pp. 141-170
- KORTHALS ALTES, Elisabeth : « Normes et valeurs dans le récit », *Revue des Sciences Humaines*, tome LXXII, n° 201, janvier-mars 1986.
- KRISTEVA, Julia: *Sémiotique. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969.
- LARIVAILLE, Paul : « L'analyse (morpho)logique du récit », *Poétique*, n° 19, Seuil, 1974, pp. 368-388
- LECLAIRE, Serge : « Le réel dans le texte », *Littérature*, n° 3, octobre 1971, pp. 30-32
- « Lectures et lecteurs », *La Faute à Rousseau*, n° 6, juin, 1994.
- LECOINTRE, Simone, LE GALLIOT, Jean : « Le je(u) de l'énonciation », *Langages*, n° 29, mars 1973, pp. 64-79
- LINTVELT, Japp : « La fonction du type narratif dans *Dix heures et demie du soir en été* de Marguerite Duras », *Littérature*, n° 29, Larousse, Paris, février, 1978, pp. 38-52
- LINTVELT, Japp : « Modèle discursif du récit encadré », *Poétique*, n° 35, Seuil, Paris, 1978, pp. 352-366
- LINTVELT, Japp : *Essai de typologie narrative : le « point de vue »*, José Corti, Paris, 1981.
- MACDONALD, Margaret : « Le langage de la fiction », *Poétique*, n° 78, Seuil, avril 1989, pp. 219-235
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique: *La intertextualidad literaria*, Cátedra, Madrid, 2001.

- MATHIEU, Michel : « Les acteurs du récit », *Poétique*, n° 19, Seuil, 1974, pp. 357-367
- MATHIEU-COLAS, Michel : « Récit et vérité », *Poétique*, n° 80, Seuil, 1989, pp.387-403
- MENDOZA FILLOLA, Antonio: *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*. Ed. de la Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca, 2001.
- MILLY, Jean : *Poétique des textes*, Nathan, Paris, 2001.
- MITTERAND, Henri : « A la recherche du style », *Poétique*, n° 90, Seuil, avril 1992, pp. 243-252
- MOLINO, Jean : « Logiques de la description », *Poétique*, n° 91, Seuil, septembre 1992, pp. 363-382
- MORHANGE, Jean-Louis : « Incipit narratifs », *Poétique*, n° 104, Seuil, 1995, pp. 387-410
- NICOLE, Eugène : « L'onomastique littéraire », *Poétique*, n° 54, Seuil, 1983, pp. 233-253
- NICOLE Eugène : « Personnage et rhétorique du Nom », *Poétique*, n° 46, Seuil, 1981, p.200-216
- PARDO JIMENEZ, Pedro : « Description d'actions *versus* récit itératif : problèmes de dénomination », *Estudios de Lengua y Literatura Francesas*, n° 5, 1991, pp. 153-167
- PATILLON, Michel : *Précis d'analyse littéraire I : les structures de la fiction*, Nathan, Paris, 1974.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie: *Introduction à l'intertextualité*, DUNOD, Paris, 1996.

- PORTINE, Henri : « L'alternance présent/imparfait. *Une vendetta*, de Maupassant », *Poétique*, n° 113, Seuil, février 1998, pp. 97-109
- PROPP, Vladimir : *Morfología del cuento*, Akal, Madrid, 1985. Traducción de F. Díez del Corral.
- REUTER, Yves : *Introduction à l'analyse du roman*, Nathan, Paris, 2000.
- RICARDOU, Jean : *Le nouveau roman*, Seuil, Paris, 1973.
- RICARDOU, Jean : « Pour une lecture rétrospective », *Revue des Sciences Humaines*, tome XLIX, n° 177, janvier-mars 1980.
- RIFFATERRE, Michael : « Système d'un genre descriptif », *Poétique*, n° 9, Seuil, 1972, pp.15-30
- RONEN, Ruth : « La focalisation dans les mondes fictionnels », *Poétique*, n° 83, Seuil, 1990, pp. 305-322
- RUTTEN, Frans : « Sur les notions de texte et de lecture dans une théorie de la réception », *Revue des Sciences Humaines*, tome XLIX, n° 177, janvier-mars 1980.
- TADIE, Alexis : « La fiction et ses usages », *Poétique*, n° 113, Seuil, février 1998, pp. 111-125
- SALLENAVE, Danièle : « A propos du « monologue intérieur » : lecture d'une théorie », *Littérature*, n° 5, 1972, pp. 69-87.
- SERRANO MAÑES, Montserrat : « Le code de la narration et le point de vue », *Estudios de lengua y literatura francesas*, n°4, 1990, pp. 105-115.
- SCHOBER, Rita : « Réception et historicité de la littérature », *Revue des Sciences Humaines*, tome LX, n° 189, janvier-mars 1983.

- TODOROV, Tzvetan : « La description de la signification en littérature », *Communications*, n° 4, pp. 33-40
- THOMPSON, Patrice : « Le paysage comme fiction », *Revue des Sciences Humaines*, tome LXXX, n° 209, janvier-mars, 1988.
- TREPANIER, Hélène : « Je ou il. Le problème de l'identité narrative chez Jean Joseph Surin », *Poétique*, n° 108, Seuil, 1996, pp. 495-510.
- VALETTE, Bernard : *Esthétique du roman moderne*, Nathan, Paris, 1993.
- VAN ROSSUM-GUYON, Françoise : « Point de vue ou perspective narrative », *Poétique*, n°4, Seuil, 1970, pp. 476-497.
- VASSANT, Annette : « Le présent de l'indicatif français dans ses relations temporelles et « aspectuelles » avec l'imparfait et le passé simple. », *Le Français moderne*, n° 63-2, 1995, pp. 113-137.
- VAZQUEZ, Lydia : « Je vois... et puis je vois... je vois... je vois... je ne sais rien », *Estudios de lengua y literatura francesas*, n° 4, 1990, pp.147-157.
- VITOUX, Pierre : « Le jeu de la focalisation », *Poétique*, n° 51, Seuil, septembre 1982, pp. 359-368.
- WARNING, Rainer : « Pour une pragmatique du discours fictionnel », *Poétique*, n° 39, 1979, pp. 321-337.



## ÍNDICE



<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>9</b>
<b>PRIMERA PARTE: LOS ANTECEDENTES DE LA ESCRITURA. 29</b>	
<b>CAPÍTULO 1.- Referencias biográficas.....</b>	<b>29</b>
1.1.- Los primeros antepasados: la llegada a Argelia.....	31
1.2.- La abuela de Marie Cardinal: Alice Pastoureau de l'Abesse .....	35
1.3.- La madre de Marie Cardinal: Marcelle Auriacombe.....	39
1.4.- El padre de Marie Cardinal: Maurice Cardinal .....	42
1.5.- Marie Cardinal.....	44
<b>CAPÍTULO 2.- La infancia de Marie Cardinal.....</b>	<b>53</b>
2.1.- El nacimiento de Marie Cardinal .....	54
2.2.- La relación con el padre. ....	59
2.3.- La relación con la madre.....	66
2.4.- La relación con el hermano. ....	69
2.5.- El autodenominado proceso de “adiestramiento” .....	73
<b>CAPÍTULO 3.- Los problemas psicológicos y físicos .....</b>	<b>83</b>
3.1.- La revelación de su madre .....	88
3.2.- La enfermedad mental.....	93
3.2.1.- Los problemas de Maria en <i>Écoutez la mer</i> .....	97
3.2.2.- La depresión de la narradora en <i>Les mots pour le dire</i> .....	101
3.2.3.- La depresión de Elsa en <i>Les grands désordres</i> .....	105
<b>CAPITULO 4.- El psicoanálisis y el comienzo de la escritura.....</b>	<b>111</b>
<b>SEGUNDA PARTE: UNA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA.....</b>	<b>121</b>
<b>CAPÍTULO 5.- La creación literaria. ....</b>	<b>121</b>
5.1.- Estructura de las cuatro obras elegidas .....	122
5.1.1.- Estructura de <i>Écoutez la mer</i> .....	127

5.1.1.1 – El comienzo .....	127
5.1.1.2.- El narrador .....	130
5.1.1.3.- El tiempo .....	142
5.1.2.- Estructura de <i>Les mots pour le dire</i> .....	151
5.1.2.1.- El comienzo y el final .....	151
5.1.2.2.- El narrador .....	157
5.1.2.3.- El tiempo .....	162
5.1.3.- Estructura de <i>Les grands désordres</i> .....	168
5.1.3.1.- El comienzo .....	168
5.1.3.2.- El narrador .....	170
5.1.3.3.- El tiempo .....	178
5.1.4.- Estructura de <i>Amour... amours...</i> .....	185
5.1.4.1.- El comienzo .....	185
5.1.4.2.- El narrador .....	187
5.1.4.3.- El tiempo .....	193
5.1.4.4.- La descripción. ....	196
5.2.- Temática de las cuatro obras .....	200
5.2.1.- El amor y las relaciones de pareja .....	202
5.2.2.- La superación personal de la mujer .....	207
5.2.3.- El cuerpo .....	212
5.2.4.- La añoranza de su tierra .....	217
5.3.- La temática recurrente .....	221
5.3.1.- El aborto fallido .....	228
5.3.2.- El cementerio .....	238
5.3.3.- Los recuerdos felices .....	242
5.3.4.- El profesor .....	250
<b>CAPÍTULO 6.- La autobiografía .....</b>	<b>257</b>
6.1.- El uso de la experiencia personal .....	260
6.2.- La autobiografía en Marie Cardinal .....	267
6.2.1.- Obras autobiográficas de Marie Cardinal .....	271

6.2.2.- La vivencia personal en <i>Écoutez la mer</i> .....	275
6.2.3.- El problema autobiográfico en <i>Les mots pour le dire</i> .....	279
6.2.4.- La trayectoria de una vida en <i>Amour... amours...</i> .....	294
6.3.- El pacto autobiográfico.....	297
6.4 .- Paratexto y lector .....	306
6.5.- Finalidad de la autobiografía.....	322
<b>TERCERA PARTE: UNA ESCRITURA COMPROMETIDA.....</b>	<b>335</b>
<b>CAPÍTULO 7.- Una escritora comprometida .....</b>	<b>335</b>
7.1.- El compromiso social y la autodeterminación a la denuncia ....	337
7.1.1.- El acceso a la educación.....	340
7.1.2.- Ser mujer y escritora.....	348
7.2.- El compromiso con la mujer.....	356
7.2.1.- El papel desempeñado por la mujer como madre.....	371
7.3.- El valor de la palabra .....	379
7.4.- Defensora de la causa femenina, que no feminista.....	400
<b>CAPÍTULO 8.- La ruptura con los valores burgueses .....</b>	<b>421</b>
<b>CAPÍTULO 9.- Una vida libre .....</b>	<b>435</b>
9.1.- El desorden .....	436
9.2.- Libertad en el amor.....	440
9.3.- El distanciamiento de la religión .....	454
9.4.- La familia .....	459
<b>ANEXO .....</b>	<b>469</b>
Sinopsis de la obra literaria de Marie Cardinal .....	469
1.- <i>Écoutez la mer</i> .....	470
2.- <i>La mule de Corbillard</i> .....	473
3.- <i>La souricière</i> .....	474
4.- <i>Cet été-là</i> .....	476

5.- La clé sur la porte.....	478
6.- Les mots pour le dire.....	481
7.- Autrement dit .....	482
8.- Une vie pour deux .....	482
9.- Au pays de mes racines.....	484
10.- Le passé empiété.....	485
11.- Les grands désordres .....	489
12 .- Les pieds-noirs .....	490
13 .- Comme si de rien n'était.....	492
14.- Les jeudis de Charles et de Lula .....	494
15.- Amour... amours.....	495
<b>CONCLUSIÓN .....</b>	<b>499</b>
<b>FOTOGRAFÍAS .....</b>	<b>515</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>535</b>
<b>ÍNDICE .....</b>	<b>563</b>